This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B
447
A6
E5

YA 03029

ARISTOTE

POÉTIQUE

AVEC DES EXTRAITS
DE LA POLITIQUE ET DES PROBLÈMES

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR E. EGGER
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des lettres de Paris

QUATRIÈME ÉDITION REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE
de la traduction des extraits de Proclus relatifs à la *Poétique*

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
ET PEDONE-LAURIEL, RUE CUJAS, 9

1878

ARISTOTE

POÉTIQUE

TRADUCTION FRANÇAISE

A LA MÊME LIBRAIRIE

Aristote : *Poétique*. Texte grec, avec un commentaire en français, par M. Egger ; 4e édition. 1 volume petit in-16, cartonné. 1 fr.

Le même ouvrage, expliqué d'après une méthode nouvelle, par deux traductions françaises, l'une littérale et *juxta-linéaire*, présentant le mot à mot français en regard des mots grecs correspondants, l'autre correcte, et précédée du texte grec, par M. de Parnajon, professeur au lycée Henri IV. 1 vol. in-12, broché. 2 fr. 50

Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

ARISTOTE

POÉTIQUE

AVEC DES EXTRAITS
DE LA POLITIQUE ET DES PROBLÈMES

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR E. EGGER
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des lettres de Paris

QUATRIÈME ÉDITION REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE
de la traduction des extraits de Proclus relatifs à la *Poétique*

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
ET PEDONE-LAURIEL, RUE CUJAS, 9

1878

B4
A655

given by Prof. Jaudchert

AVERTISSEMENT

DE LA NOUVELLE ÉDITION.

La *Poétique* d'Aristote ayant été récemment mise au programme des études pour la classe de rhétorique, il a paru opportun de réimprimer l'édition, avec traduction française et commentaire, que j'avais publiée, en 1849, dans l'*Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs*, ouvrage depuis longtemps épuisé[1]. J'aurais voulu pouvoir remanier à loisir ce travail déjà ancien, le tenir au

1. Cette réimpression, pour mieux répondre aux besoins des études, a dû être faite en deux volumes séparés, l'un comprenant le texte grec avec le commentaire, l'autre la traduction française.

A-
482173

courant des derniers travaux de la philologie française et de la philologie étrangère sur l'opuscule si mutilé, si difficile, et pourtant si précieux, d'Aristote[1]. Le temps me manquait pour suffire à cette tâche. Dans la présente édition, le texte grec n'est amélioré que sur quelques points ; mais j'ai revu avec soin la traduction, avec le concours d'un jeune professeur de philosophie, dont l'attention scrupuleuse m'a suggéré plus d'une correction utile. Quant au commentaire, je l'ai approprié à sa nouvelle destination, en le dégageant de quelques renvois, désormais superflus, à l'*Essai sur l'histoire de la critique*, et en le complétant par quelques additions que le progrès des études sur Aristote avait rendues nécessaires. Comme on le verra plus bas, page 58, c'est à titre d'éclaircissement que j'ai cru devoir ajouter ici, avant les

1. Je pense surtout aux *Observations philologiques sur la Poétique d'Aristote*, publiées, en 1863, dans la *Revue archéologique*, par mon confrère, M. Charles Thurot, l'un des hellénistes français qui connaissent le mieux Aristote; et à la seconde édition de la *Poétique*, publiée à Berlin, en 1874, par un savant Viennois, M. Vahlen. De ce dernier on pourrait dire qu'il a utilisé tous les travaux antérieurs, s'il ne paraissait pas avoir ignoré celui même de M. Thurot. On sait d'ailleurs, du moins en France, que notre confrère a étudié avec le même soin les textes de la *Rhétorique*, de la *Politique* et des *Météorologiques* d'Aristote.

extraits des *Problèmes*, le passage de la *Politique*, qui complète et commente si heureusement la célèbre définition de la tragédie, par laquelle débute le chapitre VI de la *Poétique*.

La *Poétique* d'Aristote, dans son état actuel, est pleine d'obscurités, qui ne seront peut-être jamais éclaircies, à moins qu'on ne retrouve de cet ouvrage quelque copie moins imparfaite que tous les manuscrits retrouvés jusqu'à ce jour. Mais la connaissance générale des doctrines et de la langue philosophique d'Aristote s'est fort perfectionnée, depuis l'édition de Bekker, par des travaux comme les grands *Index* de Bonitz et de Heitz, par l'édition qui fait partie de la Bibliothèque grecque-latine de Firmin Didot, par beaucoup d'éditions et traductions spéciales des ouvrages du Stagirite. J'ai donc lieu d'espérer que les professeurs studieux ne manqueront pas de secours pour interpréter mieux qu'on ne le pouvait autrefois ce précieux opuscule, qui, ayant exercé une si grande influence sur la littérature dramatique de l'Occident, et en particulier sur la nôtre, méritait bien d'être replacé, dans le cadre de notre enseignement classique, auprès des deux poëmes didactiques d'Horace et de Boileau.

Il y a dans la *Poétique* des pages qui ne peuvent être utilement discutées qu'entre les savants de profession; mais, ces pages mises à part, combien il en reste d'excellentes par la netteté du style et par la force lumineuse, par l'autorité durable de la doctrine! C'est à celles-là que pourront, que devront s'attacher les maîtres jaloux de faire apprécier à nos rhétoriciens l'un des plus grands penseurs, l'un des meilleurs écrivains de l'antiquité.

Dans la première édition du Commentaire, les renvois au texte de la *Poétique* étaient indiqués en français. Bien que le Commentaire soit aujourd'hui rattaché au texte grec, et non à la traduction, nous avons maintenu cette disposition. Mais, pour éviter les inconvénients qui pourraient en résulter, nous avons indiqué par des astérisques tous les passages du texte grec qui sont visés dans le commentaire.

AVANT-PROPOS

DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

La *Poétique* d'Aristote, m'ayant fourni l'occasion des recherches que j'ai résumées dans l'*Essai sur l'histoire de la Critique*, formait le complément naturel de ce travail, et je ne pouvais songer à l'en séparer.

Elle est reproduite ici d'après le texte qui fait partie de la grande édition des Œuvres d'Aristote, publiée à Berlin, en 1831, par M. Imm. Bekker,[1] et qui a été réimprimé deux fois à part avec la *Rhétorique*. Je n'ai fait au texte même qu'un petit nombre de changements, dont le Commentaire

rendra compte; les changements plus nombreux que je me suis permis dans la ponctuation, se justifieront, je pense, sans commentaire aux yeux du lecteur.

Dans la traduction française, j'ai voulu surtout donner un calque fidèle de l'original et rendre sensibles les défauts comme les mérites du style d'Aristote. Ce caractère de scrupuleuse exactitude manquait souvent aux anciennes traductions de la *Poétique:* je l'ai recherché, même au détriment d'une élégance qui eût pu rendre plus agréable la lecture de ce petit ouvrage. Toutes les fois que l'excessive concision du texte rendait quelques additions nécessaires, elles sont distinguées avec soin du reste de la phrase, de façon que le lecteur en puisse juger au premier coup d'œil.

Le Commentaire a pour objet : 1° de justifier sur quelques points importants la leçon adoptée dans le texte; 2° d'expliquer certaines locutions difficiles, et de signaler des ressemblances notables entre le style de la *Poétique* et celui des autres ouvrages d'Aristote; 3° de faire quelques rapprochements entre Aristote et les plus célèbres auteurs, soit anciens, soit modernes, sur des questions d'histoire ou de critique littéraire.

Le lecteur qui désirerait de plus amples renseignements sur les difficultés de pure philologie, pourra recourir aux éditions savantes de M. Hermann, de M. Græfenhan, de M. Ritter, et aux travaux indiqués dans le chap. III, § 4, de l'*Essai sur l'histoire de la Critique.*

Quant aux extraits des *Problèmes*, on verra, dans le même livre, comment j'ai été conduit à rapprocher de la *Poétique* ces fragments précieux, mais obscurs, de l'érudition d'Aristote. J'aurais peut-être renoncé à les traduire et à les commenter, si je n'avais été secouru dans cette tâche délicate par mon collègue et ami M. Vincent, dont on connaît les importants travaux sur la musique grecque. Je suis heureux de lui en exprimer ici toute ma gratitude.

AVERTISSEMENT

SUR LA QUATRIÈME ÉDITION.

En relisant une fois encore la présente traduction, pour y corriger quelques rares fautes typographiques, et peut-être aussi quelques inexactitudes, je m'aperçois que souvent elle répond moins que je ne le voudrais à cette idée d'un « calque fidèle » que j'exprimais dans l'*Avant-Propos* de la première édition [1]. Pourquoi n'avouerais-je pas ici que ma méthode de traducteur s'est perfectionnée depuis trente ans et que j'aime aujourd'hui plus qu'autrefois à suivre de très-près le texte des originaux? Le lecteur, je l'espère, n'abusera pas contre moi de cet aveu. Écolier ou maître, il n'y verra qu'un encouragement à continuer le progrès de nos études philologiques et littéraires sur les chefs-d'œuvre de l'Antiquité.

Septembre 1877.

1. Par exemple, une légère omission (au bas de la page 18) a été remarquée trop tard pour être réparée : ὥσπερ εἴρηται, « comme il a été dit » manque dans notre traduction. C'est peu de chose, assurément; mais les moindres erreurs sont à regretter.

ARGUMENT ANALYTIQUE

DE LA POÉTIQUE D'ARISTOTE.

I. § 1. La poésie consiste dans l'imitation; trois différences entre les imitations.

§ 2. Différentes sortes de poésie selon les moyens d'imitation.

II. Différentes sortes de poésie selon les objets imités.

III. Différentes sortes de poésie selon la manière d'imiter.

IV. § 1. Origine de la poésie.

§ 2. Divisions primitives de la poésie : genre héroïque, genre ïambique (ou satirique); origine de la tragédie et de la comédie.

§ 3. Premiers progrès de la tragédie.

V. Définition de la comédie; ses premiers progrès. Comparaison de la tragédie et de l'épopée.

VI. § 1. Définition de la tragédie. Détermination des parties dont elle se compose.

§ 2. Importance relative des parties de la tragédie.

VII. De l'étendue de l'action.

VIII. De l'unité de l'action.

IX. § 1. Digression : comparaison de l'histoire et de la poésie. De l'élément historique dans le drame.

§ 2. Abus des épisodes dans le drame. De la surprise considérée comme moyen dramatique.

X. De l'action simple et de l'action implexe.

XI. Éléments de l'action implexe : péripétie, reconnaissance, événement tragique.

XII. Divisions de la tragédie par rapport à l'étendue.

XIII. Des qualités de la fable par rapport aux personnes. Du dénoûment.

XIV. Continuation du même sujet : de l'événement tragique dans la fable. Pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire.

XV. § 1. Des mœurs dans la tragédie.

§ 2. De ce qu'il convient de mettre sur la scène ; de l'art d'embellir les caractères.

XVI. Des quatre espèces de reconnaissance.

XVII. Conseils aux poëtes tragiques : se mettre à la place des spectateurs et des personnages de la tragédie. De l'art de développer un sujet.

XVIII. Observations sur le nœud et le dénoûment de la tragédie, sur les tragédies de dimensions épiques, sur le chœur.

XIX. Des pensées et de l'élocution.

XX. Des éléments grammaticaux du langage.

XXI. Des formes du nom et de quelques figures de grammaire.

XXII. Application des précédentes observations au style poétique.

XXIII. Retour à l'épopée et à l'histoire ; de la durée des événements épiques.

XXIV. Comparaison de l'épopée avec la tragédie ; nombreux mérites d'Homère.

XXV. Divers problèmes de critique au sujet des défauts de la poésie. Solution de ces problèmes.

XXVI. Retour au sujet du chapitre vingt-quatrième : comparaison de l'épopée avec la tragédie ; conclusion sur l'épopée et la tragédie.

UNIV. OF CALIFORNIA

ARISTOTE

DE LA POÉTIQUE

I

§ 1. La poésie consiste dans l'imitation; trois différences entre les imitations.

Nous allons traiter de la poésie en elle-même et de ses diverses espèces, de l'essence propre à chacune d'elles, de la manière de composer les fables pour que l'œuvre du poëte soit bonne, puis du nombre et de la nature des parties [qui composent chaque genre], ainsi que des autres sujets qui se rapportent à cet art, et, comme il est naturel, nous commencerons avant tout par les principes.

L'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, presque tous les genres de musique qui emploient la flûte ou la cithare, sont, en général, des imitations. Ces imitations ont entre elles trois différences : d'abord celle des moyens, ensuite celle des objets, enfin celle de la manière dont on imite.

§ 2. Différentes sortes de poésie selon les moyens d'imitation.

De même en effet que, dans certains arts, on imite et on figure avec les couleurs et le geste (ceux-ci par méthode, ceux-là par habitude), ou enfin avec la voix (?), de même, dans les arts nommés plus haut, l'imitation s'accomplit par le rhythme, la parole et l'harmonie, ou séparés ou réunis. Ainsi l'harmonie et le rhythme servent seuls dans l'aulétique et la citharistique, et dans les autres musiques de même nature, comme celle de la syringe; la danse imite par le rhythme seul, sans harmonie, puisque c'est par des rhythmes figurés que les danseurs expriment les mœurs, les passions et les actions. L'épopée n'emploie que la prose ou les vers, et les vers soit de diverses espèces à la fois, soit d'une seule, [comme ?] on l'a fait jusqu'ici. [J'ai dit la prose ou les vers,] car autrement dans quelle classe commune pourrait-on ranger les mimes de Sophron et de Xénarque, les dialogues Socratiques, et les imitations en trimètres iambiques, en vers élégiaques ou en vers de toute autre espèce? Il est vrai que les hommes rattachant l'idée de mètre à celle de composition, disent « compositeurs d'élégie ou compositeurs d'épos », réunissant deux sortes d'auteurs sous le nom commun de poëte, à cause du vers, et non pas de l'objet imité. Ainsi, qu'un ouvrage soit composé en vers sur la médecine ou sur quelque sujet littéraire, ils lui donnent le même nom dans les deux cas; mais Homère et Empédocle n'ont rien de commun que le mètre. Aussi l'un est vraiment un poëte; pour l'autre, il faudrait plutôt l'appeler physicien. De même, quand un auteur aurait mêlé tous les mètres en composant une imitation, comme fit, par exemple, Chérémon, dont *le Centaure* est une rapsodie

composée de toute espèce de vers, on ne l'appellera pas pour cela poëte. Conservons donc notre principe de division.

Maintenant, il y a des genres qui se servent de tous les moyens nommés plus haut, je veux dire le rhythme, l'harmonie et le mètre; par exemple le dithyrambe, et le nome, la comédie et la tragédie; mais ces genres diffèrent encore parce que les uns emploient les trois moyens ensemble, les autres séparément. Telles sont donc les différences des arts quant à leurs moyens d'imitation.

II

Différentes sortes de poésie selon les objets imités.

Puisqu'en imitant on imite des gens qui agissent, et que ceux-ci doivent nécessairement être bons ou mauvais (car les mœurs se rangent à peu près dans ces deux classes, et, quant aux mœurs, nous différons tous par le vice et la vertu), [il faut bien les représenter] ou meilleurs qu'ils ne sont, ou pires, ou tels qu'ils sont; il en sera comme de la peinture : Polygnote peignait les hommes plus beaux que nature, Pauson moins beaux, Denys tels qu'ils sont. Or, il est évident que chacune des imitations dont nous parlons offrira ces différences et aura des caractères distincts suivant les caractères qu'elle imite. En effet, ces diversités peuvent se trouver dans l'orchestique [ou danse d'imitation], dans l'aulétique, dans la citharistique, dans les compositions, soit en prose, soit en vers sans musique. Ainsi, Homère peint les hommes meilleurs qu'ils ne sont, Cléophon, tels qu'ils sont, Hégémon de

Thasos, le premier écrivain de parodies, et Nicocharès, l'auteur de *la Déliade*, pires qu'ils ne sont. Il en est de même de l'imitation dans le dithyrambe et le nome, par exemple dans *les Perses* et dans *les Cyclopes* de Timothée et de Philoxène. La même différence sépare la tragédie de la comédie ; celle-ci veut faire les hommes plus mauvais, l'autre meilleurs qu'ils ne sont aujourd'hui.

III

Différentes sortes de poésie selon la manière d'imiter.

Il reste une troisième différence, qui est dans la manière d'imiter. En effet, tout en imitant les mêmes objets avec les mêmes moyens, le poëte peut tantôt raconter lui-même, et tantôt revêtir un autre personnage, comme fait Homère, ou bien raconter lui-même et sans changer de personnage, ou enfin mettre en action et en drame toute son imitation.

Les imitations se distinguant, comme nous l'avons dit en commençant, par les moyens, par les objets, par la manière, il s'ensuit que, à tel égard, Sophocle peut être un imitateur dans le genre d'Homère, puisque tous deux imitent le beau; et, à tel autre égard, dans le genre d'Aristophane, car tous deux imitent par l'action dramatique. C'est même pour cela, suivant quelques-uns, que ces ouvrages s'appellent *drames* (actions); et c'est pour cela aussi que les Doriens revendiquent [l'invention de] la tragédie et de la comédie : au sujet de la comédie, les Mégariens de notre pays allèguent la démocratie qui dominait chez eux, et ceux de Sicile citent le poëte Épicharme, sicilien, fort antérieur à Chionidès et à Magnès; quant à la tra-

gédie, elle est réclamée par quelques Doriens du Péloponnèse; et ils invoquent les étymologies : en effet, selon les Doriens, une bourgade s'appelle chez eux *come*, et chez les Athéniens *dème;* le nom de *comédie* ne viendrait pas du verbe *comazein* (faire débauche), mais des promenades que faisaient à travers les bourgs de misérables acteurs exclus de la ville; de plus, *agir* s'exprime chez eux par *dran*, et chez les Athéniens par *prattein*.

C'est assez parler des différences de l'imitation, de leur nombre et de leur nature.

IV

§ 1. Origine de la poésie.

La poésie en general paraît devoir sa naissance à deux causes et à deux causes naturelles. Dès l'enfance l'homme imite par instinct, et même un des caractères qui le distinguent des autres animaux, c'est qu'il est de tous le plus imitateur. C'est par l'imitation qu'il prend ses premières leçons; enfin ce qui est imité lui plaît toujours. On en peut juger par les productions des arts : des objets que, dans la réalité, nous verrions avec peine, par exemple, les bêtes les plus hideuses, les cadavres, nous en contemplons avec plaisir les représentations les plus exactes. Pourquoi cela? parce qu'apprendre est un plaisir non-seulement pour les philosophes, mais aussi pour les autres hommes, quoique ces derniers n'en jouissent qu'à un faible degré. Or, ce qui cause leur plaisir en voyant une image, c'est qu'à la première vue ils peuvent deviner et comprendre, par exemple, que cette figure est un tel. Car, s'il arrive

qu'on n'ait point vu l'original, ce n'est plus l'imitation qui produira le plaisir, c'est l'exécution, ou la couleur ou quelque autre cause analogue. Maintenant, outre l'instinct d'imitation, celui de l'harmonie et du rhythme nous étant naturel (quant au mètre, il est clair que c'est une partie du rhythme), les hommes [les plus] heureusement nés, perfectionnèrent peu à peu ce double instinct de leur nature, et firent naître la poésie de l'improvisation.

§ 2. Divisions primitives de la poésie : genre héroïque, genre ïambique ou satirique; origine de la tragédie et de la comédie.

Puis la poésie se partagea suivant le caractère des poëtes : les esprits élevés imitèrent les actions nobles et celles des personnages honorables; les esprits moins élevés imitèrent celles des hommes vicieux et composèrent d'abord des satires, comme les autres composaient des hymnes et des éloges. En ce genre, nous ne pouvons citer aucun poëme antérieur à Homère, et toutefois il est probable qu'il y en a eu beaucoup; mais à partir d'Homère, nous en avons, comme son *Margitès* et les poëmes analogues, où l'on a employé l'ïambe, qui convient à ce genre et qui même l'a fait appeler *ïambique*, parce que c'est dans ce mètre qu'on s'injuriait (*iambizon*) mutuellement. Ainsi, il y eut dès l'antiquité des poëtes héroïques et des poëtes satiriques. [Parmi eux] Homère, de même qu'il est éminemment le poëte de l'imitation sérieuse (et, dans ce genre, il est le seul qui excelle et dont les imitations soient dramatiques), a aussi offert les premières formes de la comédie, ayant exprimé d'une manière dramatique

non plus le blâme sérieux, mais le ridicule : en effet, le *Margitès* est à la comédie ce que sont à la tragédie l'Iliade et l'Odyssée. La tragédie et la comédie s'étant une fois montrées, ceux que leur nature poussait à l'une ou à l'autre de ces compositions firent des comédies au lieu de faire des satires, et des tragédies au lieu de poëmes épiques, parce que ces deux nouvelles formes avaient acquis plus d'importance et d'éclat que les deux autres.

Maintenant la tragédie a-t-elle pris toutes les formes qu'elle peut prendre, soit en elle-même, soit par rapport aux spectateurs? c'est une autre question.

§ 3. Premiers progrès de la tragédie.

Étant donc née primitivement de l'improvisation (puisque la tragédie et la comédie remontent, l'une aux chanteurs de dithyrambes, l'autre aux chanteurs de ces hymnes phalliques dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nous dans plusieurs villes), la tragédie se développa peu à peu, l'art du poëte aidant à ses progrès naturels, et elle ne cessa de se transformer que lorsqu'elle eut trouvé son véritable génie. Ainsi ce fut Eschyle qui, le premier, introduisit deux acteurs au lieu d'un, amoindrit le rôle du chœur et créa celui du *protagoniste* [ou acteur principal]. Sophocle ajouta un troisième acteur et décora la scène de peintures. Des fables courtes et du style plaisant, particuliers au genre satyrique dont elle sortait, la tragédie ne s'éleva que tard [à la grandeur et] à la noblesse. Alors [aussi] le mètre ïambique remplaça le trochaïque. Car, d'abord on s'était servi du tétramètre trochaïque, plus convenable à la danse mimique des satyres [qu'on mettait en scène]. Mais quand le dialogue fut établi, la nature fit

aussitôt trouver le mètre qui lui convenait. En effet, l'Iambe est de tous les mètres le plus approprié au dialogue, et la preuve c'est qu'on en fait beaucoup dans la conversation, tandis qu'on fait peu d'hexamètres, et seulement quand on sort du ton familier. Il y a, en outre, les épisodes plus ou moins nombreux, et les autres ornements dont on raconte l'invention (?). Mais nous en avons assez dit sur ce sujet; car il serait peut-être trop long de le développer en détail.

V.

Définition de la comédie; ses premiers progrès. Comparaison de la tragédie et de l'épopée.

La comédie est, comme nous disions plus haut, l'imitation du mauvais, non pas du mauvais quel qu'il soit, mais de celui dont le ridicule est une partie. En effet, ce qui est ridicule, c'est une faute ou une difformité qui n'est ni douloureuse, ni destructive; tel est, par exemple, un visage hideux et contourné, mais sans souffrance.

On connaît les transformations de la tragédie et leurs auteurs; il n'en est pas de même de la comédie, parce que dans le principe elle attira peu l'attention. Ce ne fut qu'assez tard que l'archonte donna le chœur [aux auteurs comiques], et d'abord les auteurs ne dépendaient que d'eux-mêmes. Mais depuis l'époque où ce genre prit certaines formes, on commence à nommer les poëtes qui s'y livrèrent. Ainsi, on ignore qui introduisit les masques et le prologue, qui augmenta le nombre des acteurs, et beaucoup d'autres choses du même genre; mais [on sait] qu'Épicharme et Phormis introduisirent

la fable comique. Cette partie est donc d'origine sicilienne ; à Athènes, Cratès fut le premier qui renonça à la satire personnelle pour traiter des fables et des sujets généraux.

Maintenant, l'épopée, étant une imitation du beau, par le discours en vers, se rattache à la tragédie. Mais elle en diffère par le mètre, qui est toujours le même, et par la forme, qui est narrative ; elle en diffère aussi par l'étendue : la tragédie s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil, ou du moins de dépasser peu [ces limites] ; l'épopée embrasse un temps indéfini, et c'est là son caractère distinctif, quoique dans le principe la tragédie eût la même liberté. Quant aux parties, plusieurs sont communes aux deux genres, d'autres propres à la tragédie. Aussi, celui qui sait distinguer une bonne et une mauvaise tragédie, sait de même distinguer une [bonne et une mauvaise] épopée ; car tout ce qui est dans l'épopée est dans la tragédie, mais tout ce qui est dans la tragédie n'est pas dans l'épopée.

VI

§ 1. Définition de la tragédie. Détermination des parties dont elle se compose.

Nous parlerons plus tard de l'imitation en vers hexamètres [c'est-à-dire de l'épopée]. Traitons maintenant de la tragédie, en tirant de ce qui précède la définition de son essence. La tragédie donc est l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, par un discours orné, dont les ornements ne se trouvent pas tous ensemble dans chaque partie,

sous forme dramatique et non pas narrative, employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre. J'appelle *discours orné*, celui qui réunit le rhythme avec l'harmonie et le chant; je dis que les ornements ne sont pas tous en chaque partie, parce que certaines parties n'ont que le mètre, tandis que d'autres ont la musique.

Puisque c'est en agissant que la tragédie imite, il suit de toute nécessité que la mise en scène d'abord en est une partie, puis la mélopée, puis les paroles. Car ce sont là ses moyens d'imitation. J'appelle *paroles* la composition des vers, *mélopée* (musique) ce dont chacun sait très-bien tous les effets.

Mais puisqu'on imite une action, et que cette action s'accomplit par des personnages agissant, et qui sont nécessairement caractérisés par les mœurs et les pensées (et c'est par quoi nous qualifions les actions), il y a naturellement deux principes des actions humaines, les pensées et les mœurs, par quoi l'on est heureux ou malheureux. Or, l'imitation de l'action c'est la fable, car j'appelle *fable* l'arrangement des faits; les *mœurs* sont ce qui caractérise celui qui agit; les *pensées*, c'est ce qu'on exprime, c'est le jugement qui est manifesté par la parole.

Il y a donc nécessairement dans toute tragédie six éléments, auxquels se rapportent ses qualités ou ses défauts. Ce sont la fable, les mœurs, les paroles, les pensées, le spectacle et la mélopée, dont deux sont les moyens d'imitation, [les paroles et la mélopée], un la façon d'imiter, [le spectacle], trois enfin les objets de l'imitation, [la fable, les mœurs, les pensées]; et il n'y a rien au delà. Du reste, ce ne sont pas seulement quelques poëtes qui ont, pour ainsi dire, employé ces

divers éléments; car il n'est point de drame qui ne renferme spectacle, mœurs, fable, paroles, musique et pensées.

§ 2. Importance relative des parties de la tragédie.

Mais de ces parties la plus importante est la constitution de l'action; car la tragédie est une imitation non de l'homme [en général], mais de l'homme agissant, vivant, heureux ou malheureux. Or le bonheur [et le malheur] sont dans l'action, et la fin de la tragédie est une action, non une manière d'être; c'est par les mœurs qu'on est tel ou tel, par l'action qu'on est heureux ou le contraire. Le poëte n'imite donc pas l'action. pour arriver par là aux mœurs; au contraire, il ne comprend les mœurs dans son œuvre qu'en vue de l'action. Ainsi, l'action, ou la fable, est bien la fin de la tragédie, or la fin est en toute chose ce qu'il y a de plus important. De plus, sans action il n'y pas de tragédie, il peut y en avoir sans mœurs; en effet, les mœurs sont précisément ce qui manque chez la plupart des auteurs modernes et en général chez beaucoup de poëtes. Ainsi, dans la peinture, Zeuxis, diffère par là de Polygnote : celui-ci représente bien les mœurs; la peinture de Zeuxis est tout à fait dépourvue d'expression morale. De plus, mettre à la file des développements de mœurs, des expressions, des pensées heureuses, ce n'est pas faire une vraie tragédie; mieux vaut certainement une pièce inférieure dans toutes ces parties, mais pourvue d'une fable et d'une action. Ajoutez que les plus puissants moyens d'émotion pour la tragédie, les péripéties et les reconnaissances, sont des éléments de l'action. Une autre preuve, c'est que

ceux qui commencent à composer réussissent dans le style et dans les mœurs, avant de bien composer l'action; on peut voir pour exemple presque tous les anciens poëtes. Il est donc vrai que la fable est le principe et comme l'âme de la tragédie; les mœurs ne viennent qu'au second rang. C'est à peu près ce qui a lieu pour la peinture : en étalant les plus belles couleurs, on ne fera pas le même plaisir que par le simple trait d'une figure. Ainsi la tragédie est l'imitation d'une action, et par conséquent [elle est] surtout [l'imitation] des personnages agissant. La troisième partie est dans les pensées; elle consiste à savoir dire ce qui appartient, ce qui convient au sujet; dans les discours, c'est l'affaire de la politique et de la rhétorique (les anciens suivaient le genre politique, aujourd'hui on suit plutôt le style des rhéteurs); quant aux mœurs, c'est l'expression de nos intentions, et il n'y a point de mœurs dans les discours qui n'expriment absolument ni desir, ni répugnance. La pensée consiste à déclarer qu'une chose est ou n'est pas, ou en général à affirmer quelque chose. La quatrième partie dans les discours (?) .... est l'élocution; c'est, comme il est dit plus haut, l'expression des pensées par des mots, et, en vers comme en prose, elle a la même force. La cinquième partie, la mélopée, est le principal de tous les ornements. Quant au spectacle, il a un grand effet sur les âmes, mais il est étranger à l'art, et ne tient pas à l'essence de la poésie : la tragédie subsiste sans la représentation et sans les acteurs. Ajoutez que la préparation du spectacle concerne plutôt l'art du costumier et du machiniste que celui du poëte.

VII

De l'étendue de l'action.

Cela étant déterminé, disons maintenant quelle doit être l'action, puisque c'est la première et la plus importante partie de la tragédie.

Nous avons établi que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue, car une chose peut être entière sans avoir d'étendue. J'appelle entier ce qui a commencement, milieu et fin. Le commencement est ce qui ne peut avoir quelque chose avant soi, mais qui veut quelque chose après. La fin, au contraire, est ce qui se trouve nécessairement, ou du moins le plus souvent, après une autre chose, mais ne doit rien avoir après soi. Le milieu est ce qui demande quelque chose avant soi et quelque chose après. Une fable bien composée ne doit donc pas commencer ni finir au hasard : elle doit contenir les éléments indiqués.

De plus, tout composé, soit animal, soit d'un autre genre, n'est beau que par un certain ordre de ses parties et par une certaine étendue. En effet, la beauté consiste dans la grandeur et dans l'ordre. C'est pour cela qu'un animal très-petit ne saurait être beau, parce que la vision n'est pas distincte, quand la durée en est presque imperceptible. Il en est de même d'un animal trop grand, de dix mille stades, par exemple, car la perception n'en peut être complète; l'unité, l'ensemble échappent à notre vue. Si donc [pour être beau] tout corps, tout animal, doit avoir une étendue, et une éten-

due qui soit saisissable d'un coup d'œil, de même la fable doit avoir une certaine longueur, et une longueur telle que la mémoire puisse facilement la saisir. Fixer ces dimensions selon [la durée] des fêtes [où les concours ont lieu] et selon le goût [du public] ne dépend pas de l'art. En effet, s'il fallait faire concourir ensemble cent tragédies, on serait bien forcé de les mesurer à la clepsydre comme on fait, dit-on, ailleurs, [c'est-à-dire au barreau pour les plaidoyers]. Mais si l'on considère la nature même de la chose, la meilleure action, quant à l'étendue, est la plus longue, pourvu qu'on en puisse toujours saisir l'ensemble. Pour la définir simplement, la bonne dimension est celle qui comprendra tous les événements naturels ou nécessaires qui font passer les personnages du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur.

VIII

De l'unité de l'action.

La fable est une, non pas, comme quelques-uns le pensent, par l'unité du héros. En effet, bien des choses peuvent arriver à un seul homme, et d'une variété infinie, parmi lesquelles on ne trouvera pas de quoi former un ensemble; et de même un seul homme peut faire bien des actions dont il ne résulte aucune unité. C'est donc à tort que les auteurs de l'Héracléide, de la Théséide et d'autres ouvrages de ce genre, croient, parce que leur héros est un, que leur poëme devra l'être aussi. Homère, qui les surpasse aussi par tout le reste, ne s'est pas mépris sur ce point, que la na-

ture ou l'art l'ait dirigé. Ainsi, en composant son Odyssée, il n'y a pas mis tous les événements de la vie d'Ulysse, tels que la blessure sur le Parnasse et la folie simulée au moment de la réunion des Grecs, événements qui ne tenaient pas l'un à l'autre par nécessité ou par vraisemblance, mais il a renfermé son Odyssée comme son Iliade dans le cercle d'une seule action, telle que nous l'avons définie.

Puisque donc, pour les autres genres d'imitation, l'unité de l'œuvre est dans celle du sujet, la fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une seule, une complète, et dont les parties doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans disjoindre et altérer l'ensemble. Car ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être, sans qu'il y paraisse, ne fait pas partie du tout.

IX

§ 1. Digression : comparaison de l'histoire et de la poésie. De l'élément historique dans le drame.

Il est évident, par ce qui précède, que l'œuvre du poëte n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible comme vraisemblable ou comme nécessaire. En effet l'historien et le poëte ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose : on pourrait mettre en vers les écrits d'Hérodote ; avec ou sans les vers ce ne serait pas moins une histoire. La vraie différence est que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait pu arriver. Voilà pourquoi la poésie a un sens plus profond et plus sérieux que l'histoire. La poésie exprime en effet sur-

tout le général, et l'histoire le particulier. Le génér est ce que tel ou tel, suivant son caractère, aura dit fait, selon la vraisemblance ou la nécessité; c'est fond sur lequel la poésie met ensuite des noms pr pres. Le particulier, par exemple, c'est ce qu'a f Alcibiade ou ce qu'on lui a fait. Cela est devenu [a jourd'hui] très-clair dans la comédie, où, après av composé la fable selon la vraisemblance, on met d noms propres au hasard, au lieu de traiter des suje réels, comme font les poëtes ïambiques [ou les poët de l'ancienne comédie]. Dans la tragédie on s'attac encore aux noms historiques, et la raison, c'est que possible est probable; or, la chose qui n'est pas ar vée, nous ne sommes pas certains qu'elle soit possib tandis que ce qui est arrivé est évidemment possib car il ne serait pas arrivé s'il était impossible. Cepe dant, même dans les tragédies, il n'y a quelquef qu'un ou deux noms connus, les autres sont inve tés; quelques-unes même n'offrent pas un seul no connu. Telle est, par exemple, *la Fleur* d'Agathon : en effet tout est inventé, les choses et les noms, et pièce n'en est pas moins intéressante. Il ne faut do pas chercher à rester toujours dans le cercle des tr ditions dont s'occupe [ordinairement] la tragédie; [bi plus], cela serait ridicule; car les noms connus eux mêmes ne sont connus que du petit nombre, ce q n'empêche pas que l'intérêt ne soit pour tous.

Il suit évidemment de tout cela, que le poëte doit s montrer plutôt dans la composition de la fable qu dans celle des vers, puisqu'il est poëte par l'imitation, et qu'il imite des actions. Aussi ne serait-il pas moins poëte si l'action était historique; car rien n'empêch que, parmi les faits réels, quelques-uns ne soient pos

sibles et vraisemblables, en quoi ils appartiennent précisément au poëte.

§ 2. Abus des épisodes dans le drame. De la surprise considérée comme moyen dramatique.

Parmi les fables et les actions simples, les moins bonnes sont les épisodiques. J'appelle épisodique la fable où les épisodes n'ont entre eux aucun rapport vraisemblable ni nécessaire. Les mauvais poëtes en font de telles par leur faute, et les bons pour plaire aux acteurs. Travaillant pour le succès du jour, ils étendent l'action au delà de ce qu'elle comporte, et sont souvent forcés d'en rompre la continuité.

L'imitation ayant pour objet non-seulement une action complète, mais encore la pitié et la terreur, et celles-ci se produisant surtout quand les événements naissent l'un de l'autre, et cela sans être attendus...; car alors ils causent plus de surprise que s'ils venaient comme d'eux-mêmes et par hasard (les effets même du hasard paraissant plus merveilleux quand ils semblent prémédités, comme à Argos lorsque la statue de Mitys tomba sur le meurtrier de Mitys pendant qu'il la regardait, et l'écrasa; car de telles choses semblent n'être pas dues au hasard); d'où il résulte que les fables ainsi conçues seront plus belles [que les autres].

X

De l'action simple et de l'action implexe.

Les fables sont simples ou implexes; car les actions dont les fables sont une imitation offrent évidemment

lés mêmes différences. Je nomme action simple celle qui est une et continue, selon le sens qu'on a dit plus haut, et atteint son dénoûment sans péripétie ni reconnaissance; action implexe, celle dont le dénoûment se produit avec reconnaissance ou avec péripétie ou avec l'une et l'autre à la fois. Et cela doit provenir de la constitution même du drame et comme effet nécessaire ou vraisemblable de ce qui précède; car autre chose est ce qui précède un effet, autre chose ce qui le produit.

XI

Éléments de l'action implexe : péripétie, reconnaissance, événement tragique.

La péripétie est une révolution des événements, comme nous l'avons dit, et une révolution vraisemblable ou nécessaire, ainsi qu'il est convenu. Par exemple, dans l'*Œdipe* [*roi* de Sophocle], celui qui vient croyant lui faire plaisir et le rassurer à l'égard de sa mère, produit l'effet contraire en lui apprenant qui il est; dans *le Lyncée* [de Théodecte], un personnage est conduit à la mort, et Danaüs le suit pour le frapper; mais, quand tout se décide, c'est Danaüs qui meurt à sa place.

La reconnaissance, comme son nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, qui produit l'amitié ou la haine entre les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance a lieu, lorsqu'il y a en même temps péripétie, comme dans l'*Œdipe* [*roi* de Sophocle]. Il y a encore d'autres reconnaissances : il y en a pour les objets inanimés

pour les premières choses venues; on peut aussi reconnaître qu'un tel a fait ou non une action. Mais la reconnaissance qui tient le plus à la fable et à l'action est celle que nous avons dite : car, jointe avec la péripétie, elle produira la pitié ou la terreur, ce qui est le propre effet de l'imitation tragique; d'ailleurs elle amènera aussi le malheur ou le bonheur des personnages. Puisque la reconnaissance suppose une personne reconnue, tantôt elle sera simple, quand l'une des deux personnes sera déjà connue de l'autre, tantôt elle sera réciproque; ainsi, [dans Euripide,] Iphigénie est reconnue d'Oreste à l'occasion de la lettre qu'elle envoie, mais d'Oreste à Iphigénie il a fallu encore une autre reconnaissance.

Voilà donc, à cet égard, deux parties de la fable, la péripétie et la reconnaissance. Une troisième, c'est l'événement terrible. Les deux premières sont définies; quant à l'événement tragique, c'est une action destructive et douloureuse, comme les morts sur la scène, des tourments cruels, des blessures et les autres faits analogues.

XII

Divisions de la tragédie par rapport a l'étendue.

Les parties de la tragédie qui tiennent à sa forme, sont exposées plus haut. Celles qui se rapportent à son étendue et à ses divisions sont : le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur, qui se divise lui-même en entrée et station. Ces éléments sont communs à toutes les tragédies. Les morceaux (*commoi*) que le chœur chante avec les acteurs sont particuliers à quelques-unes.

Le *prologue* est la partie du drame qui précède l'entrée du chœur ; l'*épisode* est tout ce que renferme l'intervalle de deux chœurs; l'*exode* est toute la partie après laquelle il n'y a pas de chœur. L'*entrée* du chœur, ce sont les premiers vers qu'il prononce d'ensemble ; la *station* est la partie des chants choriques qui ne renferme ni anapeste ni trochée. Le *commos* est une complainte commune au chœur et aux acteurs [c'est-à-dire chantée à la fois sur la scène et sur l'orchestre].

Les parties qui constituent la forme (?) d'une tragédie ont été exposées plus haut; telles sont celles qui en constituent l'étendue et la division.

XIII

Des qualités de la fable par rapport aux personnes. Du dénoûment.

Après ce que nous venons de dire, il faut expliquer à quoi l'on doit tendre et ce qu'on doit éviter en composant les fables, et comment on obtiendra l'effet tragique.

Puisque la tragédie par excellence doit être implexe et non simple, et imiter le terrible et le pitoyable, qui sont l'objet propre de ce genre d'imitation, il est clair d'abord qu'il ne faut pas y faire passer les honnêtes gens du bonheur au malheur, ce qui n'est ni terrible ni touchant, mais odieux; ni les méchants du malheur au bonheur, rien ne pouvant être moins tragique, ni moins convenable, car on n'exciterait ainsi ni sentiment d'humanité, ni pitié, ni terreur. Il ne faut pas non plus qu'un homme très-méchant tombe du bonheur

dans le malheur; une telle composition exciterait quelque sentiment d'humanité, mais non pas la pitié ni la terreur : car l'une est produite par le malheur de l'innocent, l'autre par celui de notre semblable: la pitié naît du malheur non mérité, la terreur du malheur d'un homme qui nous ressemble; aussi de tels événements ne produiraient-ils ni l'une ni l'autre. Il reste à prendre le milieu, c'est-à-dire que le personnage, choisi parmi les heureux et les illustres, ne soit ni trop vertueux, ni trop juste, et qu'il devienne malheureux, non à cause d'un crime et d'une méchanceté noire, mais à cause de quelque faute, comme OEdipe, Thyeste, et les autres grands personnages de familles semblables.

Il faut donc qu'une bonne fable soit simple plutôt que double, comme veulent quelques-uns; que le changement ait lieu non du malheur au bonheur, mais bien du bonheur au malheur, et cela non par l'effet d'une nature perverse, mais par quelque grande faute d'un personnage ou tel que nous avons dit, ou plutôt meilleur que plus méchant. L'expérience même l'a prouvé. Autrefois les poëtes tragiques racontaient les premières fables venues; aujourd'hui les meilleures tragédies roulent sur l'histoire d'un petit nombre de familles : par exemple, sur Alcméon, OEdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et les autres personnages qui ont fait ou souffert des choses terribles

Telle sera donc, selon les règles de l'art, la composition d'une bonne tragédie. Aussi l'on a tort de faire précisément un reproche à Euripide de ce que beaucoup de ses tragédies aboutissent au malheur; en effet, cela est convenable, ainsi que nous l'avons dit; et la plus grande preuve, c'est que, sur la scène et dans les concours, ces sortes de pièces paraissent les plus tra-

giques, quand elles sont bonnes d'ailleurs; aussi Euripide, s'il pèche par la conduite de ses drames, paraît au moins le plus tragique des poëtes.

La seconde forme, celle que quelques-uns mettent au premier rang, est celle où la fable est double, comme dans l'Odyssée, et l'événement double et contraire pour les bons et pour les méchants. Ces fables ont [ordinairement] l'avantage [sur les autres], grâce à la faiblesse des spectateurs, et les poëtes suivent docilement le goût de leurs auditeurs. Mais [en vérité] ce plaisir n'est pas du domaine de la tragédie; il appartient plutôt à la comédie. Là, en effet, les plus grands ennemis dans la pièce, comme Oreste et Égisthe, se retirent amis au dénoûment, et personne ne donne la mort ni ne la reçoit.

XIV

Continuation du même sujet : de l'événement tragique dans la fable. Pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire.

La terreur et la pitié peuvent venir du spectacle; elles peuvent aussi venir de l'action même, ce qui vaut mieux et suppose un poëte plus habile. La fable doit être ainsi composée, que, même sans voir, on frissonne et l'on s'attendrisse, rien qu'à entendre ce qui se passe [et ce qui se dit] sur la scène, précisément comme il nous arrive en écoutant la fable d'Œdipe. Au contraire, l'effet du spectacle est moins l'œuvre de l'art, et dépend des frais faits pour la représentation. Quant à ceux qui cherchent par le spectacle à produire l'ef-

frayant au lieu du terrible, ils ne sont plus dans la tragédie; car la tragédie ne doit pas donner toutes sortes de plaisirs, mais ceux qui lui sont propres.

Puisque c'est le poëte qui doit produire par l'imitation le plaisir provenant de la terreur et de la pitié, il est clair qu'il doit mettre ces émotions dans la fable. Voyons donc quelles sont les actions qui produisent la terreur et la pitié.

Ces actions sont nécessairement faites par des personnes amies entre elles ou ennemies ou indifférentes. Qu'un ennemi tue son ennemi, avant cet acte ou pendant qu'il s'accomplît il n'y a rien [de terrible ni] de pitoyable pour le spectateur, sinon l'acte lui-même; ainsi des personnes indifférentes. Mais que le malheur arrive à des personnes qui s'aiment, qu'un frère tue ou veuille tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, ou un fils sa mère, ou quelque chose de semblable, voilà les contrastes qu'il faut chercher. Toutefois il n'est pas permis de changer les fables reçues, par exemple le meurtre de Clytemnestre par Oreste, et celui d'Ériphyle par Alcméon. Il faut trouver des moyens et employer convenablement la tradition. Mais sur ce point nous devons nous expliquer.

On peut commettre le crime avec conscience et connaissance, comme chez les anciens poëtes; telle est la Médée d'Euripide, quand elle tue ses enfants. On peut le commettre avec ignorance, et reconnaître son ami après [le crime accompli], comme dans l'*Œdipe* [*roi*] de Sophocle, où ce premier moment de l'action est hors du drame. Au contraire, il en fait partie dans l'*Alcméon* d'Astydamas, comme [le crime de Télégonus] dans l'*Ulysse blessé* [de Chérémon?]. Une troisième manière, c'est lorsqu'au moment de commettre

par ignorance un crime irréparable, on reconnaît [la victime] avant d'achever. [Une quatrième serait de connaître, de commencer, et de ne pas achever]. Il n'y a point d'autre manière, car il faut bien commettre ou ne pas commettre le crime, en connaissant ou sans connaître [la victime].

De ces diverses manières, être au moment d'achever avec connaissance et ne pas achever, est la plus mauvaise; l'action alors est odieuse, sans être tragique, car il n'y a pas de victime. Aussi ne l'emploie-t-on que rarement; telle est la conduite d'Hémon envers Créon dans l'*Antigone* [de Sophocle?]. Il vaut mieux que l'action s'achève, et mieux encore qu'on l'accomplisse sans connaître, et qu'on reconnaisse ensuite; le crime alors n'a rien d'odieux, et la reconnaissance est d'un effet terrible.

Le troisième genre est le meilleur. Ainsi dans le *Cresphonte* [d'Euripide], Mérope va tuer son fils; mais elle ne le frappe pas : elle l'a reconnu; dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* du même poëte], c'est la sœur qui va tuer son frère; dans l'*Hellé* [de . . . . . ?] le fils allait livrer sa mère, quand il la reconnaît.

Voilà pourquoi, ainsi qu'on l'a déjà dit, les tragédies sont renfermées dans un petit nombre de familles. C'est en cherchant au hasard [dans l'histoire], et non par [les combinaisons de] l'art, que les poëtes ont trouvé de tels sujets de fables tragiques; ils sont donc forcés de s'adresser aux familles qui en offrent des exemples.

En voilà assez sur la manière de composer les actions tragiques et sur les qualités qu'elles doivent avoir.

XV

§ 1. Des mœurs dans la tragédie.

A l'égard des mœurs, il y a quatre points à observer, dont l'un, et le plus important, c'est qu'elles soient bonnes. Or il y a des mœurs dans un poëme, comme nous l'avons dit, lorsque les paroles ou les actions expriment une intention; et les mœurs sont mauvaises, quand l'intention est mauvaise, bonnes, quand l'intention est bonne, et cela dans toutes les classes; car une femme peut être bonne et même un esclave, quoique, à vrai dire, les femmes soient en général moins bonnes, et que les esclaves soient toujours mauvais.

Le second point est la convenance. Car la bravoure est dans les mœurs, mais il n'est pas dans celles d'une femme d'être brave et terrible.

Le troisième point, c'est la ressemblance, qui est distincte de la bonté et de la convenance, comme on l'a déjà dit.

Le quatrième est l'égalité. En effet, quand même le personnage imité serait d'un caractère inégal, ce caractère une fois donné doit être également inégal.

Exemples de mœurs mauvaises sans nécessité : Ménélas dans l'*Oreste* [d'Euripide]; de mœurs inconvenantes et déplacées, la complainte d'Ulysse dans la *Scylla* [de . . . . ?] et la tirade de *Mélanippe* [dans Euripide]; de mœurs inégales, *Iphigénie à Aulis* [dans Euripide], qui, suppliante [d'abord], se dément plus tard.

Or, dans les mœurs comme dans la composition de la fable, il faut chercher le nécessaire ou le vraisemblable. Ainsi avec tel caractère, il est nécessaire ou

vraisemblable qu'on dise ou qu'on fasse telle chose, que tel événement arrive après tel autre....

§ 2. De ce qu'il convient de mettre sur la scène; de l'art d'embellir les caractères.

Il est donc évident que le dénoûment du drame doit venir de l'action même, et non par une machine, comme dans la *Médée* [d'Euripide], ou comme dans l'Iliade pour le départ [proposé par Agamemnon]. On se servira de machines pour les événements en dehors du drame, soit antérieurs à l'action et que les personnages ne pouvaient savoir, soit postérieurs et qui ont besoin d'être prédits et annoncés. Car nous admettons que les dieux voient tout, mais rien ne doit être dans la fable, qui blesse la raison; tout ce qui serait déraisonnable se placera en dehors de la tragédie, comme [le meurtre de Laïus et le mariage de Jocaste] dans l'*Œdipe* [*roi*] de Sophocle.

D'un autre côté, puisque la tragédie imite des êtres meilleurs, nous devons faire comme les bons peintres de portraits, qui, tout en reproduisant avec fidélité les traits particuliers à chaque figure, l'embellissent pourtant. Ainsi le poëte, en imitant des hommes d'un caractère ardent ou timide, ou d'autres pareils, doit en faire comme des modèles de douceur ou de rudesse; tel est l'Achille d'Agathon et celui d'Homère....

Voilà ce qu'il faut observer, et, en outre, les convenances résultant des sentiments que toute poésie doit exciter : car sur ce point on peut faire bien des fautes; mais c'est ce dont nous avons parlé suffisamment dans les ouvrages déjà publiés.

XVI

Des quatre espèces de reconnaissance.

Nous avons dit plus haut ce que c'est que la reconnaissance. Maintenant la première espèce de reconnaissance, celle qui dépend le moins de l'art, et qu'on emploie le plus souvent faute de mieux, est celle qui se fait par les signes. Les signes sont ou naturels comme la lance empreinte sur les [corps des Thébains] nés de la terre, et comme les étoiles dans le *Thyeste* de Carcinus; ou accidentels, soit sur le corps comme les cicatrices, soit distincts du corps, comme les colliers, et, dans la *Tyro* [de Sophocle], la petite barque. On peut d'ailleurs s'en servir plus ou moins heureusement. Ainsi, [dans Homère,] Ulysse est reconnu au moyen de sa blessure d'une façon par sa nourrice, et d'une autre façon par les porchers; cette reconnaissance et en général le signe employé comme témoignage demandent moins d'art. Mais la reconnaissance par péripétie, comme dans la scène du *Bain* [d'Ulysse], est déjà meilleure.

Les secondes sont celles qu'invente le poëte, et supposent peu d'art. Ainsi, dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* d'Euripide], Oreste reconnaît sa sœur et en est reconnu : celle-ci se fait connaître par la lettre, mais Oreste par des signes, et en disant ce qu'il plaît au poëte, sans que la fable y soit pour rien. Cela touche au défaut que nous avons signalé ; car il pourrait également porter quelque chose sur lui. Ainsi encore, dans le *Térée* de Sophocle, *la voix de la navette*.

La troisième espèce de reconnaissance a lieu par le

souvenir, lorsqu'on devine à la vue d'un d'objet. Ainsi dans les *Cypriens* de Dicéogène, à la vue d'une peinture le héros fond en larmes; [chez Homère,] dans l'apologue d'Alcinoüs, Ulysse, entendant le joueur de cithare, se souvient et pleure : c'est ce qui les fait reconnaître.

La quatrième a lieu par le raisonnement. Ainsi dans les *Choéphores* [d'Eschyle, Électre raisonne ainsi :] « Il est venu quelqu'un qui me ressemble; or personne ne me ressemble, si ce n'est Oreste; c'est donc Oreste qui est venu. » Dans l'*Iphigénie* de Polyidus le sophiste, il est naturel qu'Oreste réfléchisse que sa sœur a été sacrifiée, et qu'il va l'être comme elle. Dans le *Tydée* de Théodecte, en allant pour trouver son fils, le héros est tué lui-même ; et dans les *Fils de Phinée* [de...?], en voyant la place, les victimes reconnaissent par un raisonnement que c'est là que leur destin les attend, car c'est là qu'elles avaient été exposées.

Enfin il y a une reconnaissance compliquée d'un faux raisonnement du spectateur. Ainsi dans l'*Ulysse faux messager* [de...?], l'envoyé dit qu'il reconnaîtra l'arc qu'il n'a jamais vu, et le spectateur, croyant que c'est par là que viendra la reconnaissance, fait un faux raisonnement.

De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui vient du sujet même, quand l'effet tragique est produit par des causes naturelles, comme dans l'*Œdipe* [*roi*] de Sophocle, et [comme] dans l'*Iphigénie* [*chez les Tauriens* d'Euripide], où il est naturel qu'Iphigénie veuille adresser une lettre; car ce genre de reconnaissance est le seul qui se passe de colliers et autres signes d'invention. Vient ensuite la reconnaissance par le raisonnement.

XVII

Conseils aux poëtes tragiques : se mettre à la place des spectateurs et des personnages de la tragédie.
De l'art de développer un sujet.

En composant la fable et en l'écrivant, il faut, autant qu'on le peut, se mettre à la place du spectateur. Ainsi on verra tout dans le plus grand jour, et, comme en face des événements eux-mêmes, on trouvera ce qui convient, et on ne méconnaîtra pas ce qui aurait le défaut contraire. Une preuve de ceci est ce que l'on reproche à Carcinus : Amphiaraüs sortait du temple, les spectateurs ne le voyaient pas et n'en savaient rien; ils en furent blessés, ce qui fit tomber la pièce. Il faut encore, autant qu'on le peut, se placer dans la situation [des personnages]. Car, en fait de passion, la sympathie est ce qu'il y a de plus persuasif. On agite véritablement quand on est agité; on irrite quand on est en colère. Voilà pourquoi la poésie demande une nature facile ou une nature ardente, parce que l'une se façonne et que l'autre s'enthousiasme aisément.

Il faut d'abord se retracer une idée générale de la fable que l'on compose, puis ajouter les épisodes et développer. Voici ce que j'appelle considérer en général, par exemple, le sujet d'Iphigénie : Une jeune fille était sacrifiée, elle disparaît mystérieusement sous les yeux de ceux qui la sacrifiaient, et elle est transportée dans un autre pays, où l'usage est d'immoler tous les étrangers à la déesse; ce ministère lui est confié. Plus tard son frère arrive en ce pays (l'ordre qu'il a reçu de l'oracle et la cause qui l'amène sont hors de la donnée générale);

le frère vient donc, il est pris, et, au moment d'être sacrifié, il se fait reconnaître (soit comme dans Euripide, soit comme dans Polyidus où il s'écrie très-naturellement que sa sœur ne devait donc pas seule être sacrifiée, et qu'il devait l'être aussi), et, par là il est sauvé. Après cela, il n'y a plus qu'à mettre les noms propres et les épisodes. Ceux-ci doivent se rattacher naturellement au sujet; tels sont, dans l'*Oreste*, la folie qui le fait prendre, et l'expiation qui le sauve. D'ailleurs, dans le drame, les épisodes sont courts; ils peuvent allonger [davantage] une épopée. Le fond de l'Odyssée est peu de chose : Un homme est absent de chez lui depuis plusieurs années et surveillé par [la haine de] Neptune; il est sans compagnons, et, d'un autre côté, sa maison est dans un tel état que des prétendants dissipent ses biens et entourent son fils d'embûches; il revient après avoir été battu par la tempête, reconnaît quelques personnes, attaque ses ennemis, se sauve lui-même en les faisant périr. Voilà le fond du sujet, le reste est épisodique.

XVIII

Observations sur le nœud et le dénoûment de la tragédie, sur les tragédies de dimensions épiques, sur le chœur.

Dans toute tragédie il y a un nœud et un dénoûment. Les antécédents de l'action, et souvent une partie de l'action même, forment le nœud; le reste est le dénoûment. J'appelle *nœud* ce qui se trouve depuis le commencement jusqu'à la dernière partie, dans laquelle on passe au bonheur [ou au malheur], *dénoûment* ce qui

s'étend de ce point à la fin du drame. Ainsi dans le *Lyncée* de Théodecte, le nœud ce sont les antécédents et la prise du jeune enfant.... le dénoûment comprend depuis l'accusation de meurtre jusqu'à la fin.

Il y a quatre caractères de tragédies, suivant les quatre classes établies plus haut : l'implexe, qui renferme en général péripétie et reconnaissance;... la tragédie pathétique, comme les *Ajax* et les *Ixion;* la tragédie morale, comme les *Phtiotides* et le *Pélée;* en quatrième lieu, la tragédie [simple et une] comme les *Phorcides*, le *Prométhée* [d'Eschyle] et toutes les scènes de l'enfer, [par exemple, le *Sisyphe roulant son rocher*, d'Eschyle]. Il faut s'efforcer de réunir, sinon tous ces caractères, du moins le plus grand nombre et les meilleurs, d'autant qu'on est difficile aujourd'hui envers les poëtes : comme il y a eu de bons poëtes en chaque genre, on voudrait qu'un seul poëte surpassât chacun des autres dans le genre où il excelle.

On dira qu'une tragédie est ou n'est pas la même qu'une autre, non peut-être d'après la fable, mais quand elle a [ou n'a pas] le même nœud et le même dénoûment. Or beaucoup de poëtes forment bien le nœud et ne savent pas le dénouer; il faut réussir également dans l'une et dans l'autre partie.

Il faut encore, ainsi qu'on l'a dit souvent, se garder de faire de la tragédie une composition épique (j'appelle épique ce qui renferme plusieurs fables), comme si quelque poëte voulait faire de l'Iliade une seule pièce. Dans l'épopée, en effet, les épisodes ont assez de place pour s'étendre convenablement; mais dans les drames le trop (?...) d'événements contrarie l'attente. Voyez, par exemple, ceux qui ont traité la prise de Troie tout entière, sans la diviser par parties, comme Euripide

divise [la fable dont] Niobé [est le sujet], mais en suivant l'exemple d'Eschyle : ils échouent complétement ou réussissent mal : c'est là ce qui a suffi pour faire échouer Agathon. Au contraire les péripéties dans les actions simples font un effet merveilleux ; elles sont à la fois tragiques et intéressantes. J'entends par là un homme habile, mais méchant, qui est trompé, comme Sisyphe; un homme courageux, mais injuste, qui est vaincu ; cela est vraisemblable, comme dit Agathon, car il est vraisemblable que bien des choses arrivent contre la vraisemblance.

Il faut encore considérer le chœur comme un acteur qui fait partie du tout, et qui a aussi son rôle; ainsi l'a entendu Sophocle, mais non pas Euripide. Chez les autres, les chœurs ne tiennent pas plus à la fable qu'à toute autre tragédie; ce sont des pièces de rapport. Agathon a donné le premier cet exemple. Or est-ce autre chose de chanter des paroles étrangères dans une pièce, ou d'y insérer des tirades ou même des épisodes d'une autre pièce?

XIX

Des pensées et de l'élocution.

Nous avons jusqu'à présent traité des autres parties; il nous reste à parler de l'élocution ou des pensées. Ce qui concerne les pensées sera mieux dans nos livres sur la Rhétorique, auxquels cette matière appartient. Je comprends dans les pensées tout ce qui s'accomplit par le discours, et, en particulier, ce qui consiste à démontrer, à réfuter, à préparer les émotions de la pitié, de

la terreur, de la colère et des autres passions semblables, enfin, à amplifier ou à diminuer. Il est évident que, dans l'action, les moyens employés pour produire le pitoyable, le terrible, le grand ou le vraisemblable, se rapportent aux mêmes espèces. Il y a cependant une différence, c'est que les moyens qui sont dans l'action doivent se montrer indépendamment de la représentation, tandis que ceux qui tiennent aux paroles ne produisent leur effet que par elles et par la récitation. Car quel serait le rôle de l'élocution, si les pensées pouvaient plaire autrement que par le moyen de la parole? Une autre partie de la théorie de l'élocution, ce sont les figures dont la science (?) appartient à l'art de la déclamation et à l'ordonnateur de cette partie du spectacle; tels sont le commandement, le souhait, le récit, la menace, l'interrogation, la réponse et autres figures semblables. Car connaître ou ignorer ces choses ne saurait être pour le poëte l'objet [d'un éloge ou] d'un reproche sérieux. Croira-t-on, en effet, qu'Homère ait commis la faute dont l'accuse Protagoras, d'avoir *commandé* au lieu de *prier*, quand il dit [au commencement de l'Iliade] : *Muse, chante la colère?* Commander, dit Protagoras, c'est ordonner de faire ou de ne pas faire quelque chose. Laissons donc ces considérations qui ne sont pas de la Poétique.

XX

Des éléments grammaticaux du langage.

L'élocution dans son ensemble a pour parties l'élément, la syllabe, la conjonction, le nom, le verbe, l'article, le cas, l'oraison.

L'*élément* est un son indivisible, non pas tout son indivisible, mais seulement celui qui peut former un mot intelligible ; car les animaux ont des cris indivisibles, dont aucun n'est, selon moi, un élément. Les éléments sont de trois espèces, la voyelle, la demi-voyelle, la muette. La voyelle a un son perceptible à l'ouïe, sans articulation, [comme *a* et *o*]. La demi-voyelle a un son perceptible avec articulation, comme *s* et *r*. La muette a par elle-même l'articulation sans le son ; mais, unie à une voyelle, elle devient perceptible à l'ouïe : ainsi *g* et *d*. Ces éléments diffèrent par les formes que prend la bouche, et par le lieu [de l'émission]; ils sont rudes ou doux, longs ou brefs, aigus, graves ou entre les deux, variétés dont le détail appartient à la Métrique.

La *syllabe* est un son non significatif composé d'une muette et d'une voyelle. Ainsi *gr* sans *a* n'est pas une syllabe, *gra* en est une. Mais l'étude de ces différences appartient encore à la Métrique.

La *conjonction* est un son non significatif qui n'augmente ni ne diminue le sens d'une locution composée de plusieurs sons,... et qui se place soit aux extrémités, soit au milieu, si elle n'est pas faite pour être au commencement, comme *si*, *or*, *mais;* ou bien, c'est un son non significatif, qui de plusieurs mots significatifs forme une seule locution significative.

L'*article* est un mot non significatif, qui marque le commencement ou la fin ou la division du discours,... comme LE *dire*, LES *environs*, et autres locutions semblables ; ou bien, c'est un mot non significatif qui n'augmente, ni ne diminue le sens d'une expression composée de plusieurs mots, et qui se place soit aux extrémités, soit au milieu.

Le *nom* est un mot composé de plusieurs éléments significatifs, sans indication de temps, et dont aucune partie ne signifie rien par elle-même. Car dans les mots doubles, l'usage ne donne pas un sens à chaque partie : ainsi dans *Théodore*, *dore* n'a pas de sens.

Le *verbe* est un mot composé de plusieurs éléments, significatif avec indication de temps, dont aucune partie ne signifie par elle-même, comme pour les noms. Ainsi, *homme*, *blanc*, ne marquent pas le temps ; *il marche*, *il a marché*, signifient, en outre, l'un le temps présent, l'autre le passé.

Le *cas* appartient au nom et au verbe, il marque le rapport *de*, *à*, et autres semblables ; celui de l'unité et de la pluralité, comme *les hommes*, *l'homme;* le rôle des interlocuteurs, comme l'interrogation et le commandement. Car, *A-t-il marché? Marchez*, sont des cas du verbe analogues à ceux du nom.

L'*oraison* est un composé de mots significatifs dont quelques parties ont un sens par elles-mêmes. Car toute oraison n'est pas composée de noms et de verbes comme la définition de l'homme. Il peut y avoir une oraison sans verbe ; elle aura toujours une partie significative. Par exemple, dans *Cléon marche*, *Cléon* [a un sens par lui-même].

L'oraison est une, de deux manières : ou bien elle désigne une seule chose, ou bien elle en réunit plusieurs par des conjonctions. Ainsi, l'Iliade est une par des conjonctions, la définition de l'homme par l'unité de l'objet exprimé.

XXI

Des formes du nom, et de quelques figures de grammaire.

Les formes du nom sont : le simple, je veux dire celui qui se compose d'éléments non significatifs comme *terre;* le double, et celui-ci se compose, ou bien d'un élément significatif et d'un élément non significatif [comme *Théodore*, où *dore* n'a pas de sens], ou bien de deux éléments significatifs, [comme *philosophe*, *ami de la sagesse*] ; il peut y avoir aussi des mots triples, quadruples, ou plus composés encore; ainsi la plupart des mots emphatiques, comme *Hermocaïcoxanthos*.

Tout mot est ou propre, ou étranger, ou métaphorique, ou d'ornement, ou forgé exprès, ou allongé, ou raccourci, ou modifié. J'appelle *propre* le mot dont chacun se sert [dans un pays] ; *étranger* [ou *glose*], celui dont se servent d'autres peuples, d'où il résulte évidemment que le même mot peut être à la fois étranger et propre, mais non pas pour le même peuple. Le mot *sigynon* [espèce de javelot], est propre chez les Cypriens et étranger chez nous. La *métaphore* est le passage d'un mot de son sens à un sens étranger, soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, ou par proportion.

Du genre à l'espèce, comme [dans Homère] : *Mon vaisseau s'est arrêté*, car *rester au port* est une manière d'être *arrêté*. De l'espèce au genre : *Ulysse a fait mille belles actions;* car *mille* est pour *beaucoup*, sens que le poëte lui donne dans ce passage. De l'espèce à l'espèce, comme : *Le fer lui arracha la vie*, *le fer inflexible lui*

trancha la vie. Ici *arracher* est pour *trancher*, et *trancher* est pour *arracher*, et tous les deux sont des manières d'*ôter*.

Il y a *proportion*, quand le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième; car on dira le quatrième pour le second, ou le second pour le quatrième. Quelquefois même on ajoute le terme correspondant et relatif. Ainsi, la coupe est pour Bacchus ce que le bouclier est pour Mars; on dira que *la coupe est le bouclier de Bacchus*, et que *le bouclier est la coupe de Mars*. Ainsi encore, le soir est au jour ce que la vieillesse est à la vie; on dira que *le soir est la vieillesse du jour*, et que *la vieillesse est le soir de la vie*, ou, comme dit Empédocle, *le coucher de la vie*. Quelquefois le mot n'a pas d'analogue corrélatif; on ne l'emploiera pas moins par analogie. Ainsi, *répandre le grain*, c'est *semer;* pour la lumière qui vient du soleil il n'y a pas de mot [spécial]; mais comme il en est de même de la lumière du soleil et du grain répandu, on a dit : *semant la lumière divine*. On peut encore se servir autrement de ce genre de métaphore, en ajoutant au mot ainsi employé une épithète qui lui ôte quelque chose de son caractère propre; comme si l'on disait que le bouclier est, non *la coupe de Mars*, mais *la coupe sans vin*.

Le mot *forgé* est celui que personne encore n'a employé et que le poëte fait lui-même. Quelques mots, en effet, semblent de cette espèce, comme *ernygas* pour *cerata* (cornes), *areter* pour *hiereus* (prêtre).

Le mot *allongé* et le mot *raccourci* sont : l'un, celui où l'on allonge une voyelle naturellement brève, ou bien où l'on insère une syllabe; l'autre, celui auquel on enlève quelque chose. Exemples de mots allongés :

πόληος pour πόλεως, Πηληϊάδεω pour Πηλείδου; de mots raccourcis : κρῖ et δῶ [pour κριθὴ et δῶμα], ὄψ pour ὄψις, dans [cet hémistiche d'Empédocle] : μία γίγνεται ἀμφοτέρων ὄψ (*tous deux ont même figure*).

Le mot est *modifié*, quand on en conserve une partie et qu'on refait l'autre, comme dans : δεξιτερὸν κατὰ μαζόν (*à la mamelle droite*) au lieu de δεξιόν.

Les noms en eux-mêmes sont masculins, ou féminins, ou entre les deux, [c'est-à-dire neutres]. Sont masculins tous ceux qui finissent par ν, ρ, [ς], ou par une muette formée du σ; or il y en a deux, le ψ et le ξ. Sont féminins ceux qui se terminent par les voyelles toujours longues comme η ou ω, ou qui peuvent s'allonger comme α, de sorte qu'il y a autant de classes pour le masculin que pour le féminin, car le ψ et le ξ ne font qu'un. Aucun ne se termine par une muette, ni par une voyelle brève; excepté trois cependant en ι : μέλι, κόμμι, πέπερι, et cinq en υ : [πῶϋ, νάπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ.] Les noms neutres se terminent par ces deux voyelles, et de plus par ν et ς.

XXII

Application des précédentes observations au style poétique.

Le mérite de l'élocution est d'être claire et en même temps élevée. Elle devient très-claire par l'emploi des mots propres, mais alors elle ne s'élève pas : tel est le style poétique de Cléophon et de Sthénélus. L'élocution s'élève au-dessus du langage vulgaire en se servant de mots extraordinaires, je veux dire de

termes étrangers, de métaphores, de mots allongés, de tout ce qui n'est pas le mot propre.

Mais si le discours n'est composé que de ces mots, on aura une énigme ou un barbarisme [continu. On aura] une énigme, si tout est métaphore ; un barbarisme, si tous les mots sont étrangers. Car l'essence de l'énigme consiste à exprimer le vrai sous la forme de l'impossible, ce qui ne peut se faire par la composition (?) des mots, mais bien par les métaphores, comme, [pour décrire l'application d'une ventouse] : *J'ai vu un homme qui avec du feu collait de l'airain sur un autre homme*, et les exemples semblables.

Le barbarisme résulte de l'emploi des mots étrangers. Il faut donc faire comme un mélange de ces éléments. Les mots étrangers, les métaphores, les ornements, et les autres formes ci-dessus mentionnées élèvent le style au-dessus du langage ordinaire ; les mots propres lui donnent la clarté.

Ce qui ne contribue pas médiocrement à la clarté comme à l'élévation du style, c'est d'allonger, de raccourcir et de modifier les mots. Car, en s'éloignant de la forme consacrée par l'usage, ils ne seront point vulgaires, et, par ce qu'ils ont de commun avec l'usage, ils produiront la clarté. On a donc tort de reprendre sévèrement chez les poëtes ces façons de parler, et de les tourner en ridicule, comme faisait Euclide l'ancien, prétendant que le métier du poëte est facile si l'on permet d'étendre les mots à volonté, et donnant pour exemples satiriques (?) : Ἡνίκ' Ἄρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα (*Quand j'ai vu vers Marathon le dieu Mars s'avancer*), et....[1]. En effet il serait ridicule d'abuser

1. Suit un autre vers dont le texte est corrompu et inintelligible

de ces licences; mais en tout il y a une mesure à observer. Qu'on abuse des métaphores, des mots étrangers et des autres formes, tout exprès pour être ridicule, on y réussira sans doute. Pour apprécier la juste convenance des mots de ce genre, il faut les faire entrer dans un vers, et en observer l'effet..... Et pour les mots étrangers, et pour les métaphores, et pour les autres formes, en les remplaçant par les mots propres, on verra que nous disons vrai. Ainsi Eschyle et Euripide ont fait le même vers ïambique; il n'y a qu'un changement, un mot étranger au lieu du mot propre et usuel : le second vers paraît beau, l'autre est plat. Eschyle dit dans son *Philoctète : Un ulcère qui mange la chair de mon pied;* au lieu de *mange*, Euripide a mis *se repaît*. Ainsi, au lieu de :

νὺν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς

(*aujourd'hui un homme petit, faible et sans beauté*), si on dit avec les mots propres :

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

Au lieu de :

δίφρον τ'ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν

(*ayant placé à terre un mauvais siége et une petite table*), si on dit :

δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

Et si, au lieu de : *les rivages mugissent*, on dit : *les rivages crient*, [on sentira la différence de ces locutions.]

Ariphradès raillait encore les tragiques sur ce qu'ils emploient des expressions dont personne n'use dans le langage commun, telles que : δωμάτων ἄπο pour ἀπὸ

δωμάτων, ou bien σέθεν [pour σοῦ], ἐγὼ δέ νιν [pour ἐγὼ δὲ αὐτόν], Ἀχιλλέως πέρι, au lieu de περὶ Ἀχιλλέως, et autres semblables. C'est précisément parce qu'elles ne sont pas dans l'usage, qu'elles donnent de la noblesse au style; ce qu'Ariphradès méconnaissait. C'est un grand point d'user avec convenance de ces divers moyens, des mots doubles et des mots étrangers. Mais l'emploi des métaphores est de beaucoup le plus important, car c'est le seul mérite qu'on ne puisse emprunter d'ailleurs; il est la preuve d'un heureux génie; car, pour passer bien d'un sens à l'autre, il faut saisir les rapports. Les mots doubles conviennent surtout aux dithyrambes; les mots étrangers, aux vers héroïques; les métaphores aux ïambiques. Dans les vers héroïques, toutes les formes indiquées peuvent trouver leur place; mais dans les vers ïambiques, qui imitent autant qu'il est possible le langage familier, les expressions convenables sont celles dont on peut se servir dans la conversation, savoir le mot propre, la métaphore, l'ornement (c'est-à-dire l'épithète).

En voilà assez sur la tragédie et sur l'imitation dramatique.

XXIII

Retour à l'épopée et à l'histoire; de la durée des événements épiques.

Quant à l'imitation qui se fait par le récit en vers, il faut que la fable y forme un ensemble dramatique, ayant pour objet une seule action entière et complète, avec un commencement, un milieu et une fin;

que ce soit un tout complet, comme l'est un animal, et qui nous donne un plaisir particulier, non point à la façon des histoires ordinaires, où l'on doit exposer non pas une seule action, mais un espace de temps, et tout ce qui est arrivé dans cet espace à une personne ou à plusieurs, quelques rapports que ces événements aient entre eux. En effet, le combat naval de Salamine et la défaite des Carthaginois en Sicile ont eu lieu dans le même temps, et pourtant ces deux événements ne tendaient pas à la même fin; ainsi, dans la succession des temps deux faits coïncident quelquefois, sans avoir pour cela une seule et même fin. Mais la plupart des poëtes font cette faute, et c'est en quoi, comme nous l'avons dit, Homère semble divin à côté des autres; en effet, il n'a pas entrepris de traiter toute la guerre de Troie, bien qu'elle eût un commencement et une fin (ce sujet eût été trop étendu et difficile à embrasser d'une seule vue), ni de ramener à une juste mesure l'extrême complication de ces divers incidents. Au contraire, il en a pris une partie, puis il a employé beaucoup d'épisodes, comme le catalogue des vaisseaux et d'autres, qui allongent son poëme. Les autres ne prennent qu'un héros, une période, et une seule action composée de diverses parties, comme l'auteur des *Chants Cypriaques* et [celui] de la *Petite Iliade*. Aussi l'Iliade et l'Odyssée fournissent chacune seulement un ou deux sujets de tragédie; on en trouve beaucoup dans les *Chants Cypriaques*, et plus de huit dans la *Petite Iliade*, par exemple *le Jugement des armes*, *Philoctète*, *Néoptolème*, *Eurypyle*, *le Mendiant*, *les Lacédémoniennes*, *la prise de Troie et le départ*, *Sinon*, *les Troyennes*.

XXIV

Comparaison de l'épopée avec la tragédie; nombreux mérites d'Homère.

En outre, l'épopée doit avoir les mêmes formes que la tragédie. Elle doit être ou simple ou implexe, ou morale ou pathétique. Leurs parties, excepté la musique et le spectacle, sont aussi les mêmes. Car il y faut des péripéties, des reconnaissances et des événements terribles. Il y faut encore le mérite des pensées et de l'élocution. Homère a employé tout cela le premier et d'une manière convenable. De ses deux poëmes, l'un, l'Iliade, est simple et pathétique; l'autre, l'Odyssée, est implexe (car il y a partout reconnaissance) et moral; de plus ils surpassent tous les autres par l'élocution et les pensées.

Mais l'épopée diffère [de la tragédie] par l'étendue de l'ensemble et par le vers. Pour l'étendue, la mesure convenable est celle qu'on a dite; il faut que l'on puisse en embrasser d'une seule vue le commencement et la fin, ce qui arrivera si l'on comprend un peu moins de faits que n'en comprenaient les anciens poëtes, et si l'on se rapproche de la durée totale des tragédies réunies pour une seule audition.

Au reste, l'épopée a pour étendre la fable une ressource considérable et particulière. Dans la tragédie on ne peut imiter beaucoup d'actions simultanées, mais seulement ce qui se joue sur la scène et par les acteurs; au lieu que l'épopée, étant un récit, peut traiter plusieurs événements arrivés en même temps,

et qui, s'ils tiennent au sujet, augmentent les proportions du poëme; ainsi elle peut l'embellir par de grands effets, changer les émotions des auditeurs et varier les épisodes. Or, l'uniformité rassasie vite, et elle fait tomber les tragédies.

Le vers héroïque a été, d'après l'expérience, consacré à l'épopée. Employer pour l'imitation narrative un autre mètre ou plusieurs à la fois paraîtrait chose déplacée, car de tous les mètres, l'héroïque est le plus grave et le plus plein, et voilà pourquoi il admet mieux qu'aucun autre les mots étrangers et les métaphores; et l'imitation narrative est le plus riche de tous les genres de poésies. L'ïambique et le tétramètre étant pleins de mouvement, celui-ci convient à la danse et celui-là à l'action. Il serait encore plus ridicule de mêler les mètres, comme a fait Chérémon [dans son *Centaure*]. Aussi personne n'a composé un long poëme en autres vers que l'héroïque. Mais, ainsi que nous le disions, la nature même apprend à choisir [pour chaque genre] le mètre qui convient. Homère, admirable par beaucoup d'autres endroits, l'est encore en ce que, seul des poëtes, il sait ce qu'il doit faire. Le poëte, en effet, doit parler lui-même le moins qu'il est possible, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur. Or les autres sont toujours en représentation; ils imitent peu et rarement. Homère, après quelques mots d'entrée, introduit aussitôt un héros ou une femme, ou quelque autre personnage, et chacun avec son caractère déterminé.

Il faut mettre du merveilleux dans les tragédies; dans les épopées, on peut mettre jusqu'à l'incroyable, qui est ce qui produit le plus l'étonnement; car on n'a pas l'action sous les yeux. Ainsi le tableau de la poursuite d'Hector serait ridicule sur la scène; d'un

côté les Grecs immobiles, cessant de le poursuivre, de l'autre Achille les arrêtant d'un signe; mais dans le récit, cela ne s'aperçoit pas. Or le merveilleux plaît; et la preuve, c'est qu'en racontant, on amplifie toujours pour amuser.

Homère apprend aussi aux autres poëtes la manière de mentir comme il convient, c'est-à-dire par un faux raisonnement. En effet les hommes pensent, lorsqu'un fait arrive avant ou après un autre, si le second arrive, que le premier arrive ou est arrivé; et c'est là qu'est l'erreur, si le premier fait est faux, et si l'autre, qui, le premier supposé, doit nécessairement être ou avoir été, est vrai..... ; car, ayant vu que le second est vrai, notre esprit conclut que le premier l'est aussi ; le *bain* [d'Ulysse, dans l'Odyssée], en est un exemple.

Il faut d'ailleurs employer plutôt l'impossible qui est vraisemblable que le possible, s'il est invraisemblable. Il faut aussi que la fable se compose de parties fondées en raison; mais surtout qu'elle n'ait rien d'absurde, sinon, que l'absurde soit en dehors du drame, comme, chez Sophocle, l'ignorance d'OEdipe sur les circonstances de la mort de Laïus; et non pas dans le drame, comme, dans l'*Électre* [du même poëte], le récit des jeux Pythiens, et, dans les *Mysiens* [d'Eschyle], le muet qui vient de Tégée dans la Mysie. Aussi, dire que sans cela il n'y a plus de poëme, serait, [de la part du poëte, une réponse] ridicule; car dès le principe il n'avait qu'à le composer autrement. Mais enfin, si la fable a été faite ainsi, et paraît assez raisonnable, l'absurde même y pourra être admis. Ainsi, dans l'Odyssée, l'exposition, si invraisemblable, d'Ulysse [sur le rivage d'Ithaque] serait évidemment insupportable, si un mauvais poëte l'avait traitée; au lieu de cela, Homère adoucit et efface

l'absurdité par les mérites qu'il possède d'ailleurs. Il faut soigner le style dans les parties secondaires et qui n'offrent ni mœurs ni pensées; et, d'un autre côté, un style trop brillant cache les mœurs et les pensées.

XXV

Divers problèmes de critique au sujet des défauts de la poésie. Solutions de ces problèmes.

Que si maintenant nous considérons les problèmes et les solutions, leur nombre et leurs espèces, voici à peu près ce que nous trouvons. Le poëte étant imitateur, comme le peintre ou tout autre artiste en figures, il y aura toujours pour lui trois manières d'imiter un même objet : il l'imitera, soit tel qu'il était ou tel qu'il est, soit tel qu'on dit qu'il est ou qu'il semble être, soit enfin tel qu'il doit être. Cette imitation se fait par l'élocution, ... ou par les mots étrangers et par les métaphores; car telle est la variété d'élocution que l'on accorde aux poëtes. Ajoutez que la règle du bien n'est pas la même pour la politique et la poétique, ni pour la poétique et tout autre art. Dans la poésie il y a deux sortes de fautes, celles qui lui sont propres, et les fautes accidentelles. Si elle a voulu imiter l'impossible, ... la faute lui appartient. Si l'intention est bonne, mais qu'on fasse, [par exemple,] lever à un cheval les deux pieds droits en même temps, ou qu'on se trompe en quelque point relatif à un art, comme la médecine ou tout autre art, ou qu'on fasse toute autre chose impossible, cela n'appartient point à la poésie. C'est donc d'après ces principes qu'il faut, dans les problèmes, répondre aux critiques.

Et d'abord : 1° si l'on a traité ce qui était impossible relativement à l'art même, on a eu tort ; mais il n'y a rien à dire, si l'on atteint le but de cet art. Or le but, c'est l'effet qui en résulte pour cette partie ou pour une autre (?); *la poursuite d'Hector* [par Achille dans l'Iliade] en est un exemple. Mais si le but pouvait être atteint plus ou moins bien sans sortir de l'art, la faute n'a pas d'excuse. Car lorsqu'on le peut, on n'en doit pas commettre du tout.

2° En second lieu, la faute porte-t-elle sur l'art, ou sur quelque accident étranger ? [Par exemple], ne pas savoir qu'une biche n'a point de cornes serait moins grave que de l'avoir mal peinte.

3° Maintenant, au reproche de ne point imiter les objets tels qu'ils sont on répondra qu'on a pensé à ce qu'ils devraient être, comme Sophocle a dit qu'il peignait les hommes tels qu'ils doivent être, Euripide tels qu'ils sont.

4° Si l'on n'admet ni l'un ni l'autre, dites que c'est l'opinion commune. Ainsi au sujet des dieux, ce qu'on dit n'est peut-être ni le mieux, ni le vrai; c'est l'effet du hasard, comme [pensait] Xénophane.

5° Ce n'est point l'opinion commune, et ce n'est peut-être pas le mieux; mais c'est un fait. Ainsi [dans l'Iliade] en parlant des armes : *Leurs lances étaient fichées par le bout*. C'était l'usage alors, comme aujourd'hui encore chez les Illyriens.

6° Sur ce qui est bien ou mal dit ou fait, il ne faut pas considérer seulement ce qu'il y a d'honnête ou de déshonnête dans la parole ou dans l'action, il faut regarder encore le personnage qui agit ou parle, et à qui, quand, pour qui, pour quoi : par exemple, un plus grand bien qu'on veut obtenir, un plus grand mal qu'on veut éviter.

Les difficultés qui regardent le style doivent se r
soudre ainsi. Par exemple, par l'étrangeté du mo
Les mulets [*moururent*] *d'abord*, [dit Homère]. Le m
οὐρῆας peut ne pas désigner *les mulets*, mais *les garde*
Quand il désigne Dolon comme *laid à voir* (εἶδος κακός
il ne veut pas dire *mal fait de corps*, mais *laid de vi*
sage, car *beau de visage* (εὐπρόσωπος), chez les Crétois, s
dit *beau de figure* (εὐειδής). [Il y a donc ici emploi d'un
glose ou d'un mot étranger.] Ailleurs, [quand Achill
dit à Patrocle] : *Verse du vin* ζωρότερον, ce n'est pa
verse du vin pur, comme à des ivrognes, mais *vers*
vite. Quelquefois on a parlé par métaphore, comm
[dans l'Iliade] : *Tous les dieux et les hommes dormaien*
pendant la nuit, à quoi le poëte ajoute : *Lorsqu'il jetait*
les yeux sur la plaine de Troie, le bruit des flûtes et des
syringes...., [ce qui prouve que *tout* le monde ne dor-
mait pas]. *Tous* est ici par métaphore, pour *beaucoup*,
car *tous* comprend *beaucoup*. Et encore : *Seule elle est*
privée [*de se plonger dans l'Océan*]. C'est là aussi une
métaphore ; *seule*, [en parlant de la grande ourse,] dési-
gne *la plus connue* [des constellations qui ne se cou-
chent jamais].

[On peut résoudre la difficulté] soit par l'accent,
comme faisait Hippias de Thasos sur ces mots [d'Ho-
mère] : δίδομεν δέ οἱ (*nous lui donnons*), [où l'on peut
lire διδόμεν, *lui donner*], et τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ
(*qui ne pourrit pas*) : [si la négation οὐ embarrasse, on
peut lire οὗ, *là*, article hypotactique ou pronom]; soit
par la ponctuation, comme dans Empédocle :

> Αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' [εἶναι],
> ζωρά τε τὰ πρὶν κέκρητο·

(*Alors naquirent pour mourir un jour les êtres autre-*

fois immortels ; alors ce qui était pur autrefois devint mélangé ;) [où l'on pourrait aussi ponctuer après τὰ πρίν, au second vers] ; soit par l'ambiguïté, comme dans [ce passage de l'Iliade] :

παρώχηκεν δὲ πλέων νύξ
[τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται,]

(*plus de deux parties de la nuit sont passées ; la troisième reste encore*), où πλέων est ambigu, [car ce *plus* peut s'appliquer à la moitié ou aux deux tiers de la nuit].

Par un abus passé en usage, on appelle vin le vin mêlé d'eau. De là [dans Homère] *la bottine d'étain nouvellement travaillé*, [où l'*étain* est pour un autre métal]. Ainsi on appelle *ouvriers en airain*, ceux qui travaillent le fer ; et Ganymède est représenté [par Homère] *versant du vin* à Jupiter. Cependant les Dieux ne boivent pas de vin ; [mais le nectar est un mélange]. Ce ne sont guère là que des métaphores. Il faut aussi, lorsqu'un mot paraît produire une contradiction, remarquer combien de sens il peut avoir dans la phrase. Par exemple [dans Homère] : τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος, *le javelot d'airain resta là*, pour *c'est par quoi il fut arrêté ;* parmi les sens divers que présente ce mot τῇ (*là*), il faut probablement entendre que le trait s'arrêta droit [sans pénétrer].

Il y a encore la difficulté dont parle Glaucon : lorsque certains hommes ont un préjugé, ils raisonnent après avoir condamné, et, comme si l'auteur disait ce qu'ils croient y voir, ils le blâment, pour peu qu'il contrarie leur opinion. C'est ce qui arrive au sujet d'Icarius, [le père de Pénélope, dans l'Odyssée]. On pense qu'il était Lacédémonien, et alors il est singulier que

Télémaque, allant à Lacédémone, ne le rencontre pas; mais peut-être la chose est-elle comme les Céphaléniens la racontent : ils disent que c'est chez eux qu'Ulysse prit femme, et que le père s'appelait Icadius et non Icarius. La difficulté vient apparemment d'une méprise.

En général, il faut ramener l'impossible soit aux convenances poétiques, soit au mieux [idéal], soit à l'opinion. Relativement à la poésie, le vraisemblable impossible vaut mieux que l'invraisemblable possible. [Relativement au mieux, il faut que les personnages soient].... et tels que Zeuxis les peignait, ou même plus parfaits encore, car il faut que [la copie] surpasse le modèle. Si c'est une chose sans raison, encore peut-elle être raisonnable en quelque circonstance; car il est vraisemblable que certaines choses arrivent contre la vraisemblance. Quant aux contradictions, Il faut examiner, comme en logique, si c'est la même chose, le même rapport, la même manière, la personne qui parle, l'objet qu'elle a en vue, et tout ce qu'un homme raisonnable peut supposer. Mais on a le droit de reprocher l'inconséquence ou la méchanceté au poëte qui emploie sans aucune nécessité l'inconséquence, comme fait Euripide dans l'*Égée*, ou la méchanceté, comme [le même Euripide] dans le Ménélas [de sa tragédie] d'*Oreste*.

Les reproches se tirent donc de cinq espèces, l'impossible, le déraisonnable, le nuisible, le contradictoire, l'infraction aux règles de l'art; c'est dans les mêmes divisions qu'il faut chercher les moyens de répondre, qui sont au nombre de douze.

XXVI

Retour au sujet du chapitre XXIVe; comparaison de l'épopée avec la tragédie; conclusion sur l'épopée et la tragédie.

On pourrait demander si l'imitation épique l'emporte sur la tragique. Car si la moins chargée est et la meilleure et celle qui s'adresse à des gens meilleurs, il est clair que l'imitation qui comprend tout sera trop chargée. [Le poëte] s'y donne beaucoup de mouvement, comme si on ne pouvait pas le comprendre sans cela. Ainsi les mauvais joueurs de flûte pirouettent quand il faut exprimer le disque, et tirent le coryphée quand ils jouent la Scylla [qui attire les navigateurs dans son gouffre].

La tragédie est donc [à l'épopée] comme les anciens acteurs disaient que les nouveaux étaient à leur égard. Ainsi Myniscus appelait Callippide un singe à cause de son jeu forcé; Pindarus avait la même réputation. Ce que ces acteurs sont aux anciens, l'art tragique l'est à l'épopée. L'une s'adresse aux honnêtes gens qui n'ont pas besoin des gestes, l'autre aux hommes de peu de goût. D'où il semble résulter que la poésie chargée est la moins bonne.

[A cela on répondra :] d'abord la faute ne porte pas sur la poésie, mais sur la déclamation; car on peut exagérer le jeu, même en récitant des chants épiques, comme faisait Sosistrate, et en chantant, comme faisait Mnasithée d'Oponte. En outre, tout mouvement n'est pas blâmable, puisque la danse ne l'est pas en général, mais seulement la danse indécente, comme on repro-

chait à Callippide, et comme on reproche à d'autres aujourd'hui d'imiter les femmes de mauvaise vie. De plus, la tragédie, comme l'épopée, produit son effet, même sans les mouvements : il suffit de la lire pour la comprendre. Si donc elle est supérieure quant au reste, elle n'a pas besoin de cet accessoire; d'ailleurs elle a toutes les parties de l'épopée, car elle peut se servir même du mètre [épique]. Elle a de plus la musique et le spectacle, parties importantes et qui produisent le plus brillant effet. Elle a aussi les effets [de théâtre] dans la reconnaissance et dans l'action. Ajoutez que l'étendue de son imitation est plus restreinte; or ce qui est pressé fait plus de plaisir que ce qui est dispersé en un long espace de temps, comme si on développait l'*Œdipe* de Sophocle en autant de vers que l'Iliade.

De plus l'imitation épique est moins une. La preuve en est que d'une épopée quelconque se forment plusieurs tragédies. Aussi, que l'on ne prenne qu'une action pour sujet épique, ou bien l'exposition trop courte paraîtra tronquée, ou bien, en suivant la mesure épique, elle sera délayée. Si, au contraire, on en fait plusieurs, c'est-à-dire si on compose la fable de plusieurs actions, il n'y a pas d'unité; ainsi l'Iliade et l'Odyssée ont beaucoup de parties distinctes et qui ont chacune une certaine étendue, et cependant chacun de ces poëmes est aussi bien composé qu'il est possible, et imite, autant qu'il se peut faire [pour des épopées], une seule action. Si les deux genres diffèrent ainsi et en outre par leur objet (car ils ne doivent pas produire toute espèce de plaisir, mais celui que nous avons dit), il est clair que la tragédie est supérieure à l'épopée, puisqu'elle atteint mieux le but de son imitation.

Nous n'en dirons pas davantage sur la tragédie et

l'épopée considérées en elles-mêmes, dans leurs formes et dans leurs parties, sur le nombre et la nature de leurs différences, sur ce qui les rend bonnes ou mauvaises, sur les reproches [qu'on peut faire aux poëtes] et sur les moyens d'y répondre.

EXTRAIT DE LA POLITIQUE[1].

(Livre V, ou, selon d'autres, VIII; chap. VII.)

Puisque distinguant avec quelques philosophes des chants moraux, des chants animés et des chants passionnés, auxquels répondent autant d'harmonies spéciales, nous disons qu'il faut chercher dans la musique plus d'un genre d'utilité: d'abord l'instruction, ensuite la *purgation* (ce que nous entendons par purgation nous le disons simplement ici, mais nous le développerons plus clairement dans la *Poétique*), en troisième lieu, le délassement, qui sert à détendre et à reposer l'esprit, il est clair qu'il faut faire usage de toutes les harmonies, mais non pas en vue du même objet. Pour l'instruction, on choisira les plus morales; les chants animés et passionnés pour les réunions où l'on entend de

1. Par suite de la perte d'une *Poétique* d'Aristote plus complète que celle que nous possédons, cette page de la *Politique* se trouve le seul commentaire qui nous reste de la main d'Aristote pour expliquer la définition de la tragédie qu'on lit plus haut, p. 10, ch. IV, § 1, de notre *Poétique*. C'est pourquoi nous avons cru devoir la reproduire ici. On reconnaît sans peine que les principes exposés dans cette page sur la musique s'appliquent d'eux-mêmes et de plein droit à la poésie. — C'est aussi à titre de complément utile de la *Poétique* que figurent ici ceux des chapitres du XIXe livre des *Problèmes* d'Aristote, consacré à la musique, qui se rapportent, plus ou moins directement, à la poésie.

la musique sans en faire soi-même. Car la passion, violente dans quelques âmes, se trouve dans toutes, mais à des degrés différents ; ainsi la pitié, la crainte, l'enthousiasme. En effet, quelques-uns sont vraiment entraînés par l'enthousiasme ; mais lorsqu'ils viennent d'écouter une musique sacrée, où l'on s'est servi des chants qui jettent l'âme dans un religieux délire, ils ressentent une sorte de calme qui est comme la guérison et la purgation de l'âme. Il en est nécessairement de même des hommes sujets à la pitié, à la crainte, et, en général, à quelque passion ; il en est de même des autres hommes dans la mesure de leurs caractères. Tous sont purgés et agréablement soulagés; ainsi les chants qui purifient l'âme nous causent un plaisir sans danger. C'est pourquoi il faut en imposer l'usage aux artistes qui exécutent de la musique sur le théâtre.

EXTRAITS DES PROBLÈMES.

(LIVRE XIX : SUR LA MUSIQUE.)

HAP. I. Pourquoi les gens qui peinent comme ceux qui jouissent se font-ils jouer de la flûte? Peut-être ceux-là pour alléger leur souffrance, ceux-ci pour augmenter leur plaisir.

CHAP. XLIII. Pourquoi le chant est-il plus agréable lorsqu'il est accompagné de la flûte que de la lyre? Peut-être parce que de deux éléments plus agréables se forme un tout plus agréable. Or la flûte est plus agréable que la lyre, d'où il résulte que le chant mêlé au son de la flûte est plus agréable que mêlé à celui de la lyre. En outre, le mélange parfait, où les deux éléments ne produisent qu'une seule sensation, est plus agréable que le mélange imparfait : ainsi le vin nous plaît mieux que l'oxymel, [espèce de sirop de vinaigre,] parce que la nature en a mêlé les éléments mieux que nous ne faisons pour l'oxymel. En effet, le vin se compose d'un acide et d'une substance sucrée. On le voit laussi par les grenades dites *vineuses*. Or le chan et la flûte se mêlent naturellement, à cause de leur ressemblance, tous deux venant du souffle, tandis

que le son de la lyre, qui ne vient pas du souffle, est moins sensible, et, à cause de cela, se fond moins facilement avec la voix que le son des flûtes; et c'est par ce contraste des sensations qu'il est moins agréable, comme on le disait plus haut des substances alimentaires. En outre, la flûte, par la plénitude des sons qu'elle produit et par leur ressemblance avec la voix, dissimule beaucoup de fautes du chanteur; au contraire, les sons de la lyre, étant maigres de leur nature et moins faciles à se fondre avec la voix, produisent une impression distincte, et rendent plus sensibles les erreurs du chant, qu'on y rapporte comme à une règle. Or, si la voix fait beaucoup de fautes, le mélange de la voix et de la lyre n'en peut être que plus mauvais.

CHAP. IX. Pourquoi écoutons-nous avec plus de plaisir un chant accompagné [d'une] flûte ou [d'une] lyre, [et pourquoi n'avons-nous pas le même plaisir si le chant est accompagné de plusieurs flûtes et de plusieurs lyres,] quoique, dans les deux cas, ce soient les mêmes notes et le même air que l'on chante? car si, [dans le second cas,] plus d'instruments s'accordent à répéter le même air, il devrait être encore plus agréable d'entendre chanter avec accompagnement de plusieurs flûtes [ou de plusieurs lyres]. N'est-ce pas que l'habileté du chanteur ressort mieux par l'accompagnement d'une flûte ou d'une lyre, tandis que plusieurs flûtes ou plusieurs lyres étouffent le chant?

CHAP. X. Pourquoi, si la voix de l'homme est plus agréable [que le son des instruments], le simple chant sans paroles, comme lorsque l'on fredonne, n'est-il pas plus agréable que le son de la flûte seule ou de la lyre?

Peut-être parce que là même, dans le jeu des instruments,] si le son n'est pas expressif (?), il plaît moins. Une autre cause de cette différence est dans le fait même : si la voix de l'homme est plus douce, les instruments ont un son plus fort que la bouche de l'homme, et voilà pourquoi il est plus agréable d'en entendre ce son que le simple fredonnement de la voix humaine.

CHAP. XXIX. Pourquoi les rhythmes et les chants lyriques, étant des sons vocaux, ont-ils une signification morale, tandis qu'il en est autrement des choses qui affectent le goût, la vue ou l'odorat? C'est peut-être qu'ils sont un mouvement, comme sont [aussi] les actes. Or l'activité est [essentiellement] morale et produit la moralité ; [au contraire] ce qui affecte le goût et la vue ne produit pas le même effet.

CHAP. XXVII. Pourquoi seules parmi les sensations, celles de l'ouïe produisent-elles une impression morale (car il en est ainsi même du chant sans paroles), tandis que la vue, l'odorat, le goût, ne produisent pas de semblables impressions? Est-ce parce que le bruit seul opère un mouvement dans notre âme? Car un mouvement semblable a lieu dans les autres sensations (les couleurs aussi ébranlent l'organe de la vue); mais l'ébranlement qui suit un tel bruit, nous en avons conscience, et il est leseul qui, par le rhythme, par l'ordre des sons aigus et graves, reproduise l'état moral de l'âme (ce qui pourtant n'a pas lieu dans le mélange des sons, car la consonnance n'est pas expressive). Or cela n'a pas lieu pour les autres sensations. En outre,

ces mouvements sont comme des actes; or les actes sont des signes du caractère.

CHAP. XXXVIII. Pourquoi tous les hommes aiment-ils le rhythme, le chant et en général la musique? Peut-être parce que la nature elle-même nous dispose à aimer les mouvements naturels; et la preuve, c'est que, dès leur naissance les petits enfants éprouvent ce plaisir. Mais c'est l'habitude qui nous fait trouver du plaisir à la variété du chant. Le rhythme nous plaît, parce qu'il suit un nombre régulier et reconnaissable, parce qu'il transmet à notre âme des mouvements réguliers. Or le mouvement régulier est plus propre à la nature, il est plus selon la nature que l'irrégulier. En voici la preuve : la régularité dans le travail, dans la boisson, dans la nourriture, conserve et affermit le tempérament, lui donne plus de force ; l'irrégularité, au contraire, le détruit et le désorganise. Les maladies du corps ne sont pas autre chose que des mouvements contraires à l'ordre naturel [de nos fonctions physiques]. Nous aimons la musique, parce que c'est un mélange d'éléments contraires qui se correspondent entre eux selon certains rapports; or les rapports sont de l'ordre, et l'ordre nous est naturellement agréable. De plus, tout mélange nous plaît mieux que ce qui est pur et simple, surtout lorsque, [comme] dans les accords, le mélange étant perceptible par ses extrêmes, ceux-ci présentent dans leurs rapports une sorte d'égalité.

CHAP. XX. Pourquoi, si l'on change le ton de la *mèse* après avoir accordé les autres cordes, et qu'ensuite on se sert de l'instrument, cela produit-il un effet désagréable et une discordance, soit que l'on joue sur la

mèse, soit même que l'on joue sur les autres cordes; tandis que, si l'on change l'*indicatrice*, ou toute autre, cela ne produit de différence sensible que dans le cas où l'on jouerait sur la corde même dont le ton est changé? Il n'y a là rien que d'assez naturel. En effet toute bonne musique se sert beaucoup de la mèse; les compositeurs habiles jouent souvent sur cette corde, et, s'ils s'en écartent, c'est pour y revenir bien vite, ce qui n'a lieu pour aucune autre. Ainsi, dans certaines phrases, si l'on ôte les conjonctions, l'expression n'est plus grecque; par exemple, [si l'on ôte] τέ et καί; quelques conjonctions, au contraire, peuvent être retranchées sans produire un mauvais effet; c'est qu'il est nécessaire d'employer souvent les unes, si l'on veut que le discours ait un sens, et qu'il n'en est pas de même des autres. Or la mèse est, parmi les sons, précisément comme une conjonction importante, parce que le son qu'elle produit est souvent réclamé par l'usage.

CHAP. V. Pourquoi a-t-on plus de plaisir à entendre chanter la musique que l'on sait d'avance que celle qu'on ne sait pas? Peut-être parce qu'on voit mieux le musicien atteindre en quelque sorte son but, quand on connaît ce qu'il chante, et c'est là un plaisir pour l'auditeur. Peut-être aussi, c'est qu'il est agréable de comprendre : en effet [comprendre], c'est d'abord recevoir la science, puis s'en servir et reconnaître [ce que l'on a appris; or il y a là un plaisir]. Ajoutez aussi que les choses deviennent plus agréables par l'habitude.

CHAP. XL. Pourquoi, parmi les chants, écoute-t-on avec plus de plaisir ceux que l'on sait d'avance que ceux qu'on ne sait pas? Peut-être parce que si on con-

naît la pièce chantée, on voit mieux l'artiste atteindre en quelque sorte son but, et cette connaissance augmente le plaisir qu'on a d'entendre. Peut-être aussi est-ce parce que l'auditeur est sympathique au chanteur quand le chant lui est dejà connu; car alors il accompagne [intérieurement] le chanteur; et on chante avec joie quand on n'est pas forcé de chanter.

CHAP. VI. Pourquoi, dans les chants lyriques, la *paracataloge*, [espèce de récitatif non mesuré,] est-elle d'un effet tragique? Peut-être à cause de son irrégularité; car ce qui est irrégulier a quelque chose de pathétique, surtout dans les excès du bonheur et de la douleur. L'uniformité excite moins les pleurs.

CHAP. XXVIII. D'où vient que certains chants s'appellent *nomes?* Peut-être de ce que, avant que l'on connût l'écriture, les lois (*nomoi*) se chantaient pour n'être pas oubliées, comme elles se chantent encore aujourd'hui chez les Agathyrses; et ainsi, dans la suite, le nom des premiers chants est resté aux chants du premier ordre.

CHAP. XV. Pourquoi les nomes ne se composaient-ils pas [de strophes et] d'antistrophes, comme les autres chants employés dans les chœurs? Peut-être parce que les nomes étaient du ressort des acteurs, qui pouvaient déjà imiter [en artistes] et faire valoir leur voix, de manière que le chant s'allongeait et se variait. La musique alors, comme les paroles, se prêtait aux besoins de l'imitation par ses nombreuses variétés; et même (?) la musique est plus essentiellement imitative que les paroles. Aussi les dithyrambes, lorsqu'ils sont

devenus imitatifs, [c'est-à-dire dramatiques,] ont cessé d'avoir des antistrophes comme ils en avaient autrefois. Et la cause de ce changement, c'est que, dans l'origine, les choristes étant des hommes libres, il était difficile d'avoir un grand nombre d'hommes capables de chanter en acteurs. De là vient qu'on chantait alors des compositions symétriques. Changer souvent [de ton ou de rhythme dans le même morceau] est plus facile à un seul chanteur qu'à plusieurs, plus facile à l'acteur qu'à ceux qui restent dans leur propre caractère (?) : il fallait donc [à ceux-ci] une composition plus simple. Or l'antistrophe est quelque chose de simple : c'est un nombre, c'est une mesure identique [à celle de la strophe]. Voilà aussi pourquoi ce qui se récite sur la scène n'a pas [de strophes et] d'antistrophes, tandis que le chant du chœur en a. L'acteur [proprement dit] est un artiste qui joue un rôle; le chœur a moins ce caractère.

CHAP. XXX. Pourquoi le mode hypodorien et le mode hypophrygien ne servent-ils jamais dans les chœurs tragiques? Peut-être parce qu'ils ne comportent pas l'antistrophe. Au contraire, ces modes conviennent aux morceaux qui se récitent sur la scène; car là il y a imitation, [c'est-à-dire jeu dramatique].

CHAP. XLVIII. Pourquoi les chœurs tragiques ne chantent-ils jamais ni sur le mode hypodorien ni sur le mode hypophrygien? Peut-être parce que ces modes sont les moins lyriques, et que le chœur doit surtout être lyrique. [De plus,] le mode hypophrygien a un caractère tout dramatique, et voilà pourquoi dans le *Géryon* [de Nicomaque] la sortie et la prise d'armes

sont composées sur ce mode; le mode hypodorien est majestueux et calme, et voilà pourquoi il convient surtout aux airs de cithare. Aussi ces deux modes sont plus propres à ce qui se débite sur la scène qu'aux chants du chœur. Les acteurs [de la scène], en effet, représentent des héros : chez les anciens, les chefs seuls étaient des héros; le peuple, dont se compose le chœur, c'étaient les simples mortels. Aussi les chants d'un caractère plaintif et calme lui conviennent : ce sont là, en effet, les traits de l'humanité. Or les autres modes ont ce caractère (excepté le mode hypophrygien, qui respire l'enthousiasme et le délire bachique); [et le mixolydien le possède au plus haut degré]. L'émotion [d'une âme opprimée] est naturellement d'accord avec ce mode. Or les faibles sont plus sujets à ce genre d'émotion que les puissants, et voilà pourquoi les autres modes conviennent aux chœurs. L'hypodorien et l'hypophrygien sont des harmonies pour l'action, ce qui n'est pas le propre du chœur. Le chœur est un bon parent qui n'agit pas; il prête à ceux qui agissent devant lui sa bienveillance et rien de plus.

CHAP. XXXI. Pourquoi Phrynichus et les poëtes de ce temps étaient-ils surtout des poëtes lyriques? Peut-être parce que, dans ce temps, les tragédies contenaient beaucoup moins de mètres que de chants lyriques.

EXTRAITS DE PROCLUS.

(Voir la cinquième édition du texte grec, p. 69 et suiv.)

Seconde raison. Pourquoi donc surtout [Platon] n'admet-il pas la tragédie et la comédie, puisque ces deux genres de poëmes contribuent à purifier les passions, qu'on ne peut ni exclure absolument ni satisfaire sans péril, mais qui ont besoin d'être quelquefois émues à propos, émotions que produisent ces sortes de spectacles et qui nous sauvent du trouble des passions pour le reste du temps[1]?

....La deuxième question porte sur ce que la tragédie et la comédie sont exclues à tort [de la *République* de Platon] si par leur moyen on peut satisfaire modérément les passions et en les satisfaisant les rendre efficaces pour l'éducation, par un juste tempérament apporté à leur ardeur. Cela ayant fourni maint sujet d'objections à Aristote et aux adversaires des opinions de Platon sur la poésie dramatique, nous aussi nous essaierons de résoudre le problème conformément aux idées exprimées ci-dessus.

Il est évident que la tragédie et la comédie imitant

1. Comparez, ci-dessus, p. 9, le chapitre VI, § 1 de la *Poétique;* et, p. 54, l'*Extrait de la Politique.*

les mœurs, il faut bien prendre garde que leur attrait, entraînant les sympathies de l'enfance, ne l'infecte du mal que cette imitation renferme, et, au lieu de purifier avec mesure les passions, ne fasse pénétrer dans l'âme des habitudes qu'on aura peine à effacer, des habitudes qui en détruiront l'unité, la simplicité [native], pour y produire leurs contraires, par trop de complaisance pour les divers objets de l'imitation. Car ces sortes de poésies s'adressent excellemment à la partie de l'âme qui est sujette aux passions, et les unes excitant l'amour du plaisir et poussant au rire [sans frein], les autres nous instruisant à aimer la douleur et nous entraînant à des larmes sans dignité, dans les deux cas, développent en nous les dispositions passionnées, et cela d'autant plus que le poëte réussit mieux dans son œuvre. Il faut donc que l'homme d'État trouve quelque moyen d'épurer[1] ces passions, et nous en sommes d'avis (?), non pas de manière à rendre plus vif le plaisir de ces représentations, mais, au contraire, de manière à refréner l'émotion, à lui imposer une mesure, tandis que ces compositions, outre la variété des peintures, faisant aux passions un appel immodéré, ne sauraient servir à les purifier. Car la purification ne peut être dans les excès, mais dans un exercice modéré n'ayant que peu de ressemblance avec les passions qu'elle purifie.

1. M. Bernays maintient ici sans correction, dans le texte de Proclus, la leçon ἀπεράνσεις, pour ἀπεράσεις. Cette dernière paraît seule correcte, et nous traduisons selon l'analogie du verbe ἀπεράω avec ἐξεράω, et du substantif ἀπέρᾶσις avec ἐξέρᾶσις, conformément à l'avis des meilleurs lexicographes.

FIN.

20,056 — Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

DES PRINCIPAUX AUTEURS CLASSIQUES GR

ARISTOPHANE : *Morceaux choisis.* Traduction de M. Poyard.... 3 fr.
— *Plutus.* Trad. de M. Cattant. 2 fr.
ARISTOTE : *Poétique.* Traduction de M. Egger..... 1 fr.
BABRIUS : *Fables.* Traduction de M. Sommer..... 1 fr. 75 c.
CHRYSOSTOME (S. JEAN) : *Homélie en faveur d'Eutrope.* Traduction de M. Sommer..... 50 c.
DÉMOSTHÈNE : *Discours contre la loi de Leptine.* Traduction de M. Stiévenart..... 2 fr.
— *Harangue sur les prévarications de l'ambassade.* Traduction du même auteur..... 2 fr. 50 c.
ÉLIEN : *Morceaux choisis.* Traduction de M. J. Lemaire.. 2 fr. 50 c.
ÉPICTÈTE : *Manuel.* Traduction de Fr. et Ch. Thurot..... 1 fr.
ESCHINE : *Discours contre Ctésiphon.* Traduction d'Auger, revue. 2 fr. 50 c.
ESCHYLE : *Prométhée enchaîné.* Trad. de MM. Ph. Le Bas et Th. Fix. 2 fr.
EURIPIDE : *Électre.* Traduction de M. Théobald Fix..... 2 fr. 50 c.
— *Hippolyte.* Trad. du même. 2 fr. 50 c.
— *Iphigénie en Aulide.* Traduction de MM. Th. Fix et Ph. Le Bas..... 2 fr.
HOMÈRE : *Odyssée.* Traduction nouvelle de M. Sommer. 2 vol. 4 fr. 50 c.
SOCRATE : *Archidamus.* Traduction de M. C. Leprévost..... 1 fr.
— *Conseils à Démonique.* Traduction du même auteur..... 60 c.
— *Éloge d'Évagoras.* Traduction de M. Ed. Renouard..... 1 fr.
— *Panégyrique d'Athènes.* Traduction d'Auger..... 1 fr. 75 c.
LUC (S.) : *Evangile.* Traduction de de Sacy..... 2 fr.
LUCIEN : *Dialogues des morts.* Traduction de M. C. Leprévost. 1 fr. 50 c.
PÈRES GRECS (choix de discours, de morceaux et de lettres, tirés des). Trad. nouv. de M. Sommer. 7 fr. 50 c.
PINDARE : Traduction de M. Sommer.
— *Isthmiques* (les)..... 2 fr.
— *Néméennes* (les)..... 2 fr. 50 c.
— *Olympiques* (les)..... 3 fr.
— *Pythiques* (les)..... 3 fr.
PLATON : *Apologie de Socrate.* Traduction de F. Thurot... 1 fr. 25 c.
- *Criton.* Traduction de M. Ch. Waddington..... 90 c.
— *Gorgias.* Traduction de M. F. sans le texte..... 1 fr.
- *Phédon.* Trad. du même.. 1
— *République, 7e livre.* Tradu M. Aubé..... 1
PLUTARQUE : *De la lectu postes.* Trad. de M. Aubert. 1 fr.
— *Vie d'Aristide.* Traduction de M. bot..... 1 fr.
— *Vie de César.* Trad. de Ricard.
— *Vie de Cicéron.* Traducti M. Sommer.....
— *Vie de Démosthène.* Traducti Ricard..... 1 fr.
— *Vie de Marius.* Traduction de card.....
— *Vie de Pompée.* Traduction d card..... 2 fr.
- *Vie de Solon.* Traduction de card..... 1 fr.
— *Vie de Sylla.* Traduction de card.....
— *Vie de Thémistocle.* Traductio M. Talbot..... 1 fr.
— *Les Grecs illustres.* Traduct sans le texte, des Extraits publié M. Talbot.....
— *Les Romains illustres.* Traduc sans le texte, des Extraits publié M. Talbot.....
— *Morceaux choisis des Œuvres m rales.* Traduction, sans le texte. Recueil publié par M. Bétolaud.
SOPHOCLE : *Ajax.* Traductio M. Bellaguet..... 2 fr.
— *Antigone.* Trad. du même...
— *Électre.* Traduction du même.
— *Œdipe à Colone.* Traductio même.....
— *Œdipe roi.* Trad. du même. 1 fr.
— *Philoctète.* Trad. du même.. 2
— *Trachiniennes* (les). Traductio même..... 2 fr.
THÉOCRITE : *Œuvres comp* Traduction de M. L. Renier...
THUCYDIDE : *Guerre du Pélopo* livre II. Trad. de Lévesque. 2 fr.
XÉNOPHON : *Anabase.* Tradu de M. Talbot.....
— *Apologie de Socrate.* Traductio de M. C. Leprévost.....
— *Entretiens mémorables de Soc* Traduction, sans le texte, de M. S mer..... 1 fr.
— *Morceaux choisis.* Traduction, le texte, du Recueil publié par Parnajon.....

Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

YA 03029